Führer durch das Alte und das Neue museum

Staatliche Museen zu Berlin (Germany). ...

FROM THE
WESLEY WEYMAN COLLECTION
PRESENTED BY A FRIEND TO
THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
1933

Staatliche

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

FÜHRER

DURCH

DAS ALTE UND DAS NEUE MUSEUM

HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

ACHTE AUFLAGE

PREIS 50 PFENNIG

BERLIN
W. SPEMANN
1891

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
689281 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1923 L

Das Alte und das Neue Museum sind unentgeltlich geöffnet

Sonntags 12—3 Uhr,
Wochentags mit Ausnahme des Montags
im Sommer 9—3 Uhr,
im Winter 10—3 Uhr.

Geschlossen sind die Museen am Neujahrstag, am Charfreitag, am Bufstag, am Himmelfahrtstag und an den ersten Feiertagen der hohen Feste; an deren zweiten Feiertagen sind sie geöffnet.

Stöcke und Schirme sind an den Eingängen abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Begünstigungen bedarf, hat sich bei dem Direktor der betreffenden Abteilung zu melden.

Das Alte und das Neue Museum umfassen:

1. die Sammlung von antiken Bildwerken mit Einschlufs der Gipsabgüsse: Direktor Kekulé;
2. die Sammlung von Bildwerken der christlichen Epoche mit Einschlufs der Gipsabgüsse. (Mit der Verwaltung beauftragt: Direktor Bode);
3. das Münzkabinet: Direktor von Sallet;
4. die Gemäldegalerie: Direktor Bode;
5. die aegyptische Sammlung mit Einschlufs der vorderasiatischen Altertümer: Direktor Erman;
6. das Antiquarium: Direktor Curtius;
7. das Kupferstichkabinet: Direktor Lippmann;

ferner:

die Bibliothek: Bibliothekar von Beguelin.

Die zu den Museen gehörige Gipsformerei steht unter Verwaltung des Rechnungsrat Walther.

Das Büreau der K. Museen befindet sich im Souterrain des Alten Museums, Eingang von der Friedrichsbrücke her (*f* auf umstehendem Plan).

Für das Museum für Völkerkunde Königgrätzer Strafse 120 und für das ebendort gelegene Kunstgewerbemuseum sind besondere Führer erschienen.

Digitized by Google

Der vorliegende Führer ist bestimmt, eine Übersicht über den Bestand der in dem Alten und dem Neuen Museum vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, welcher zu selbstständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Muſse besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und einen Hinweis auf das Beachtenswerteste zu bieten.

Die Anordnung schlieſst sich an die räumliche Abfolge der einzelnen Sammlungen an. Vom Lustgarten aus gelangt der Besucher über die groſse Freitreppe in das Alte Museum und betritt zunächst das Erdgeschoſs, welches die Originalwerke der Skulptur umfaſst; von da wendet er sich zu dem Souterrain, wo das Münzkabinet aufgestellt ist und zum Obergeschoſs, in dem sich die Gemäldegalerie befindet. Aus dieser führt der Übergangsbau nach dem ersten Stockwerk des neuen Museums.

Der Haupteingang des Neuen Museums in der Mitte seiner Ostfront führt in ein Vestibül, aus welchem man rechts nach der aegyptischen Sammlung, links nach dem Saal der deutschen Skulpturen und Gipsabgüsse gelangt. Im Treppenhaus steigt man sodann hinauf zum ersten Geschoſs, welches die Sammlung der antiken und der italienischen Gipsabgüsse umfaſst, und zum zweiten Geschoſs, in welchem das Antiquarium und Kupferstichkabinet aufgestellt sind.

Die einzelnen Abschnitte dieses Führers sind von den Leitern der betreffenden Sammlungen nach gemeinsamem Plane bearbeitet.

Digitized by Google

Die vorliegende achte Auflage ist, wie die vorangegangenen, entsprechend den inzwischen eingetretenen Veränderungen berichtigt und ergänzt.

Die für einzelne Sammlungen vorhandenen, an den betreffenden Stellen verzeichneten ausführlicheren Kataloge, Erläuterungsschriften und Publikationen sind zu den angegebenen Preisen bei den Sammlungs-Aufsehern zu haben.

Zur leichteren Orientierung wird hier noch folgende Übersicht über den Inhalt und die Aufstellung der Sammlungen gegeben.

I. Die aegyptischen und vorderasiatischen Denkmäler nehmen den gröfsten Teil des Erdgeschosses im Neuen Museum ein. Die aegyptischen Altertümer füllen dessen nördliche Hälfte, die vorderasiatischen, babylonischen, assyrischen u. s. w. Altertümer sind ebenda in der Südhälfte aufgestellt (Eingang zu beiden vom Vestibül aus, Plan S. 96).

II. Die Denkmäler des klassischen Altertums verteilen sich auf folgende Sammlungen:

1. Die antiken Original-Bildwerke nehmen den gröfsten Teil von dem Erdgeschofs des Alten Museums ein. Die Fundstücke aus Pergamon, soweit sie ausgestellt werden konnten, befinden sich zum Teil in der Rotunde A, zum Teil in dem Ostsaal E (s. den Plan auf Seite 12), einige weniger bedeutende Stücke sind in den Abteilungen XVI—XXI (s. dens. Plan) mit untergebracht.

Die Gipsabgüsse von antiken Bildwerken füllen den Übergang vom Alten zum Neuen Museum und das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums mit Ausnahme der Säle XI u. XII (Plan S. 140). Die Abgüsse der

Digitized by Google

auf Veranstaltung des deutschen Reiches in Olympia ausgegrabenen Bildwerke haben bis jetzt in dem Gebäude der Dombaustätte Unterkunft gefunden. (Vgl. S. 153.)

2. Die Denkmäler der antiken Kleinkunst und des antiken Kunstgewerbes sind im Antiquarium vereinigt, welches die südliche Hälfte des zweiten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt (s. den Plan S. 172).

3. Die antiken Münzen finden sich im Münzkabinet im Souterrain des Alten Museums (s. unten ad IV).

III. Die Kunstdenkmäler der christlichen Epoche sind in folgenden Sammlungen enthalten:

1. Die Sammlung der Originalskulpturen hat wegen Raummangels an drei getrennten Stellen untergebracht werden müssen:

a) die italienischen und sonstigen aufserdeutschen Skulpturen im Alten Museum im südwestlichen Teile des Erdgeschosses (Abteilung I—VII auf den Plänen S. 12 u. 26).

b) Die deutschen Originalbildwerke im Erdgeschofs des Neuen Museums und zwar in der südlichen Abteilung des sog. nordischen Saales (Plan S. 130).

2. Die Gipsabgüsse nach italienisehen Skulpturen nehmen 2 Säle (XI u. XII) im ersten Stock des Neuen Museums ein (s. die Pläne S. 140. 158). Die Gipsabgüsse nach deutschen Skulpturen füllen die vorderen Abteilungen des vorher bei b) erwähnten nordischen Saales (Plan S. 130).

3. Die Gemäldegalerie nimmt das ganze obere Stockwerk des Alten Museums ein und zwar ist den romanischen Schulen die Westhälfte, den germanischen

Digitized by Google

Schulen die Osthälfte des Stockwerks überwiesen (vgl. den Plan S. 54).

Man gelangt zu derselben über die Treppe, welche aus dem Saal der antiken Skulpturen nach dem Übergang zum Neuen Museum und von da zurück nach dem Vorraume a führt. Ein zweiter Weg führt von der durch die äufsere Freitreppe zugänglichen Plattform b ebenfalls durch die Rotunde nach diesem Vorraum. Den Ausgang aus der Galerie kann man von den Sälen IX und XXI durch die dort befindlichen, in den kalten Monaten jedoch geschlossenen Thüren direkt nach der erwähnten Plattform b nehmen.

In dem bezeichneten Vorraum a gelangen neue Erwerbungen der Gemäldegalerie und der Abteilung christlicher Skulpturen zur vorläufigen Aufstellung.

4. Das Kupferstich-Kabinet enthält die Kupferstiche, Holzschnitte und sonstigen Werke der vervielfältigenden Kunst, die Handzeichnungen, Handschriftenmalereien und Photographien nach Zeichnungen und Gemälden. Es nimmt im zweiten Stock des Neuen Museums den nördlichen Flügel ein.

IV. Das Münzkabinet im Untergeschofs des Alten Museums (Zugang vom Erdgeschofs aus durch die Thür in Abteilung XVI auf dem Plan S. 12) umfafst die Münzen aller Zeiten und Völker, Medaillen, Medaillenmodelle und die Siegelstempel des Mittelalters und der Neuzeit.

Berlin, im März 1891.

GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN
Schöne

Digitized by Google

INHALT

		Seite
	Vorbemerkung	1— 10
I.	Antike Bildwerke	11— 24
II.	Bildwerke der christlichen Epoche	25— 40
III.	Münz-Kabinet	41— 52
IV.	Gemälde-Galerie	53— 94
V.	Aegyptische und vorderasiatische Altertümer	95—127
VI.	Deutsche Bildwerke mit Einschluſs der Gipsabgüsse	129—137
VII.	Gipsabgüsse antiker Bildwerke	139—155
VIII.	Abgüsse nach Bildwerken der christlichen Epoche	157—169
IX.	Antiquarium	171—199
X.	Kupferstich-Kabinet	201—230
	Bibliothek	231
	Gipsformerei	231

Digitized by Google

Die K. Museen zu Berlin sind in unserem Jahrhundert in dem hochherzigen Bestreben, den bis dahin mannigfach verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und Benutzung zugänglich zu machen, als eine einheitliche Anstalt gegründet. Zu diesem Zwecke wurde durch Kabinetsordre König Friedrich Wilhelms III. vom 24. April 1823 die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Teil von einem Arme der Spree eingenommenen Platze am sog. Lustgarten befohlen. Am 3. August 1830 wurde der Bau dem Publikum eröffnet. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäfsige Dotation aus der Staatskasse und auf Grund der Vorschläge W. von Humboldts und dessen Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmt hat.)*

Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Notwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55, übrigens nur als ein Teil einer weit grofsartiger geplanten Erweiterung, ein zweites, das sog. Neue neben dem Schinkelschen, dem nun sog. Alten Museum. Obwohl beide ihrer architektonischen Gestaltung nach durchaus

*) Vergl. Zur Geschichte der K. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880.

Digitized by Google

selbständig gedacht sind, wurden sie durch einen Straſsenüberbau zu einem groſsen Ganzen verbunden.

Später machte die Entwicklung der ethnologischen Abteilung in Verbindung mit der Vermehrung auch aller übrigen Sammlungen die Errichtung eines neuen selbständigen Gebäudes, des Museums für Völkerkunde in der Königgrätzer Straſse 120, erforderlich. Dasselbe wurde im Dezember 1886 eröffnet und enthält auſser den ethnologischen Sammlungen die vaterländischen und anderen vorgeschichtlichen Altertümer, sowie die Schliemann-Sammlung.

Das neben dem Museum für Völkerkunde liegende, 1881 vollendete Kunstgewerbe-Museum wurde im April 1885 in den Verband der Königlichen Museen übernommen.

Die Grundriſsanordnung des Alten und des Neuen Museums ist aus dem Holzschnitte auf der Innenseite des Umschlages zu ersehen.

Das Alte Museum *bildet ein Rechteck, über das sich ein Mittelbau erhebt, dessen Ecken die Dioskuren (von Tieck) und zwei Horen, welche einen Pegasus tränken (von Schievelbein und Hagen), zieren. Die südliche Langseite des Rechtecks öffnet sich gegen den Lustgarten mit einer Halle von 18 ionischen Säulen; zu dieser führt eine Freitreppe empor, deren Wangen die Bronzegruppen einer Amazone (von Kiss) und eines Löwenkämpfers (von A. Wolff) tragen. Unten vor der Freitreppe hat eine kolossale, aus einem Granitblocke vom Rauenschen Berge bei Fürstenwalde gearbeitete Schale ihren Platz gefunden. Auf dem Gebälk der Säulenfassade nennt die lateinische Inschrift Stifter und Zweck der Anstalt:*

Fridericus Guilelmus III studio antiquitatis omnigenae et liberalium artium museum constituit MDCCCXXVII

Digitized by Google

(Friedrich Wilhelm III. hat das Museum gegründet für das Studium des gesamten Altertums und der freien Künste 1827).

Die Wandflächen der Vorhalle (a) nehmen Gemälde ein, welche nach Schinkels Entwürfen unter Cornelius' Leitung al fresco ausgeführt sind.) Zur Linken des Haupteinganges ist die Entwicklung der göttlichen Mächte aus der Nacht der Urzeit zum Tageslichte hellenischer Kultur dargestellt, beginnend auf der Schmalseite mit der Gestalt des greisen Gottes Uranos, welcher den Reigen der Gestirne führt. Auf der Langwand zieht sich ein schwebender Götterzug aus der Nacht durch das Dämmerlicht bis in das lichte Blau des Mittags hin. Kronos und die Titanen entweichen, Zeus steigt als der neue Herrscher der Welt hervor; ihm voran die lichtspendenden Dioskuren, während Prometheus das Feuer für die Erdbewohner raubt. Die Nacht breitet ihren Schleier über Schlafende. Dann beginnt das Erwachen zum Tage, die finsteren Mächte werden überwunden, Morgentau, Samen und Blüten ausgestreut; Eros und Aphrodite erscheinen, endlich Allen voran Phoebus-Apollon auf seinem Sonnenwagen, über ihm schwebend die Grazien. Dieser Komposition entspricht zur Rechten des Haupteingangs eine Bilderreihe des Menschenlebens, beginnend in heiterer Morgenfrühe an glücklichen Gestaden und hinüberleitend zum ernsten Schlusse im Nachtgrauen. Dicht- und Bildkunst, Kampf und Arbeit, künstlerisches Schaffen und sinnendes Forschen begleiten die Phasen der Entwickelung des Menschengeschlechts, die als Frühlingsmorgen, Sommertag, Herbstabend und Winternacht charakterisiert sind, bis am Ende (auf der rechten Schmalseite der Halle) Wehklagende*

---

*) Die Fresko-Gemälde in der Vorhalle des K. Museums. Preis 10 Pf.

Digitized by Google

um einen Grabhügel versammelt erscheinen: über den Wolken steigt rosig ein neuer Tag herauf.

Eine Reihe kleinerer Bilder, unterhalb dieser durch ihren Tiefsinn den Betrachter beschäftigenden Kompositionen Schinkels, stellen Thaten des Herakles und Theseus dar.

In der Halle ist mit der Aufstellung von Statuen von Männern begonnen, die im Kunstschaffen und in der Kunstforschung sich ausgezeichnet haben. Am äufsersten Ende links Gottfried Schadow (von Hagen), zu äufserst rechts Johann Jakob Winckelmann aus Stendal, der der gelehrten Erforschung der antiken Kunst die Wege wies (von L. Wichmann); links neben dem Eingange der Erbauer des Museums, Karl Friedrich Schinkel, geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841 (von Tieck); weiter links der Archäolog Karl Otfried Müller (von Tondeur) und Daniel Chodowiecki (von Otto); rechts vom Eingange Christian Rauch (von Drake), weiter rechts Peter von Cornelius (von Calandrelli) und der Architekt Friedrichs des Grofsen, G. W. von Knobelsdorff (von Karl Begas).

Neben der Hauptthür haben zwei antike Badewannen aus Granit, die angeblich aus den Bädern des Diokletian in Rom stammen, ihren Platz erhalten. Die in Bronzeguſs nach Stülers Entwurfe ausgeführte grofse Hauptthür (b) inmitten der Säulenhalle führt geradaus zum Eingange des grofsen Empfangsraumes der Museen, der Rotunde (c) mit ihren antiken Bildwerken und durch diese zu der im Erdgeschofs aufgestellten Sammlung der Original-Skulpturen. Unmittelbar vor diesem Eingange geht rechts und links je eine Treppe (d) zu einem oberen Vorraume, von dem aus man einen sehenswerten Ausblick durch die Säulenhalle in den Lustgarten hat. An den Wänden sind hier nach Schinkels Ideen Gemälde ausgeführt, welche Kämpfe des Menschen gegen barbarische Feinde

Digitized by Google

(links) und gegen die Wut der Elemente (rechts) zum Gegenstand haben. Die Mittelthür führt hier abermals in die Rotunde und zwar auf deren obere Umgangsgalerie (an der Wand nach Rafaels Kartons gewebte alte Teppiche), von der man weiter in die Säle der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke eintritt.

Zu den Souterrainräumen des Schinkelschen Museums gelangt man durch eine Thür auf der Rückseite unter dem Übergangsbau (e, in der Regel nicht geöffnet), oder auf der Wendeltreppe, zu welcher die kleine Thür (k) im Hauptsaale der Skulpturensammlung mit der Inschrift „Münzkabinet" führt. Von dem unteren kleinen Flur gelangt man rechts zu dem Münzkabinet, links zu der Museumsbibliothek. Durch eine Thür (f) auf der Ostseite des Museums, nächst der Nordostecke, kommt man zu den Bureaus; durch die Thür (g) auf der westlichen, dem Zeughaus zugekehrten Seite des Gebäudes ist der Zugang zum Kastellan und zu der kleineren Gipsformerei der Museen.

Das Neue Museum *hat seinen selbständigen Haupteingang (i) auf der gegen die Nationalgalerie gewandten Ostseite unter der Kolonnade, längs deren Wänden mit der Aufstellung von Büsten von Künstlern und Kunstforschern (A. Hirt, Kiss, Franz Kugler, Schnaase, Waagen) der Anfang gemacht ist. Ein zweiter Zugang zum Neuen Museum führt vom Alten aus durch den die Straſse überbrückenden Verbindungsbau, zu welchem man auf einer kurzen Treppe sowohl von der Skulpturensammlung im Erdgeschosse, als von der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke aus gelangt. Er leitet zu der Sammlung der Abgüsse hinüber, welche das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums einnimmt.*

Inmitten des ganzen Gebäudes liegt das Treppenhaus, in welchem man von dem Eingangsvestibül aus rechts in die

Digitized by Google

Ägyptische Abteilung, links in den Saal der deutschen Skulpturen und Gipsabgüsse gelangt.

Aufwärts führt die Treppe zunächst zu dem ersten, von der Gipssammlung eingenommenen Geschofs, dann in zwei Armen zu dem zweiten Stock und dort links zu dem Kupferstich-Kabinet, rechts zu dem Antiquarium, der Sammlung der kleineren antiken Kunstwerke.

Den Hauptanziehungspunkt für die Mehrzahl der Besucher des Treppenhauses bilden die grofsen Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs, ausgeführt in den Jahren 1847 bis 1866 unter Beihilfe der Maler Detmers, Echter und Muhr.

Die Aufgabe des Künstlers war, dasjenige künstlerisch zusammenzufassen, was in einer unendlichen Fülle von Einzelheiten den Inhalt der Museen bildet, und so in einer Darstellung der Hauptphasen der Kulturgeschichte der Menschheit gewissermafsen den idealen Zweck, dem die Museen dienen wollen, anschaulich auszusprechen.

Die Folge beginnt auf der linken Seite der Südwand am Eingang des Antiquariums, führt die Wand entlang und setzt sich am linken Ende der Nordwand fort bis zu deren rechtem Ende, wo die Thür des Kupferstich-Kabinets liegt. Auf den Fensterwänden sind schwebende Gestalten, an ihren Abzeichen als die Personifikationen der Architektur, Skulptur, Malerei und graphischen Kunst kenntlich, angebracht.

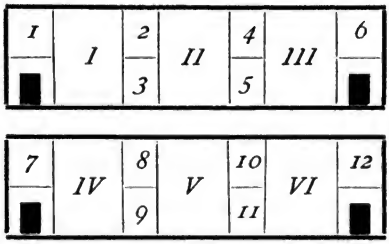
Die Bilder der beiden Hauptwände fordern eine etwas genauere Beschreibung, die indes dem Betrachtenden nicht das Verständnis jeder Einzelheit und jedes Zusammenhanges vorwegnehmen soll.

Am Anfange (1) erscheint die Personifikation der Sage; als Verkünderin der ältesten Erinnerungen der Menschheit breitet sie wie erzählend die Arme aus; sie sitzt über einem

Digitized by Google

Hünengrabe; Reste der Vorzeit liegen ihr zu Füfsen. — Ihr entspricht am andern Ende der Wand die Geschichte (6), die Thaten der Menschen in ihr Buch einschreibend.

Das erste grofse Bild (I) stellt die Zerstörung des babylonischen Thurmes und die Zerstreuung der Menschengeschlechter über die Erde dar. Trotzend in ohnmächtiger Wut thront der Bauherr, um den seine Götzenbilder fallen und auf dessen vermessenes Werk strafende Engelgestalten herabschweben, während nach dem Vordergrunde des Bildes zu, in drei Gruppen geordnet, die Kinder Sems, Hams und



Japhets ihren weltgeschichtlichen Zug antreten. In der mittleren Gruppe der Hamiten sind alle Züge der Niedrigkeit in Religion und Sitte zu lesen; links scharen sich die Semiten als eine blühende Familie um den Patriarchen, den Vater und Priester, auf einem mit weifsen Ackerstieren bespannten Wagen; rechts die Japhetiten, jugendlich, ritterlich, unternehmend, von einem Jünglinge zu Rofs geführt. Neben ihnen erliegt der Baumeister des Thurms den Steinwürfen wütender Arbeiter.

Es folgen die Zwischenbilder:

oben Isis (2), die Göttin Ägyptens, ihr Kind Horus im Arme, von dem hundsköpfigen Anubis begleitet;

darunter Moses (3) auf die Gesetzestafeln gestützt, über den Trümmern des goldenen Kalbes.

Digitized by Google

Das nächste Hauptbild (II) wird gemeinhin als die „Blüte Griechenlands" bezeichnet. Die Dichter, die Staatsmänner, die Künstler, Krieger und Landleute hören dem Sange Homers zu, der auf dem Nachen der Sibylle dem griechischen Gestade naht; nur der orphische Sänger ist in sinnende Erinnerung geheimer älterer Kunde versunken. Thetis steigt aus den Fluten, um dem Gesang von den Thaten ihres Sohnes Achill zu lauschen. Der Opferaltar raucht; über ihm die olympischen Götter, während Apollo mit den Musen und Grazien auf Iris' bunter Brücke vorüberzieht.

Es folgen wiederum zwei Zwischenbilder, oben:

Venus Urania (4) in enthüllter Schönheit, Eroten ihr zur Seite; darunter:

Solon (5), seine Gesetze niederschreibend.

Das Ende der alttestamentlichen Welt tritt in dem folgenden Hauptbilde (III), der Zerstörung Jerusalems, vor Augen. Oben in den Wolken erscheinen strafend die Gestalten der Propheten des alten Bundes über dem brennenden Tempel, während, ein neuer Herr der Welt, Titus als römischer Imperator in die zerstörte Stadt eindringt. Unter Fliehenden, Verzweifelnden, Gemordeten noch aufrechtstehend, giebt der Hohepriester sich selbst den Tod. Links geifseln Dämonen den ‚ewigen Juden" in die Welt hinaus; rechts zieht friedlich aus der zerstörten Stadt eine Christengemeinde ihres Weges.

Die Wand schliefst, wie erwähnt (zu I), mit der personifizierten Gestalt der Geschichte (6),

der gegenüber auf der Nordwand die Wissenschaft (7) erscheint mit Buch und Globus; vor ihr schwebt ein lichtbringender Genius. Sodann beginnt die Reihe der Bilder der christlichen Welt mit dem vierten Hauptbilde (IV), der Hunnenschlacht, der ältesten unter diesen Kompositionen

Digitized by Google

Kaulbachs, bei deren Entstehung noch nicht die Absicht der Einreihung in diesen Cyclus bestimmend war. Von der gewaltigen für die Kultur Europas entscheidenden Schlacht, in welcher 451 n. Chr. die Hunnenhorden Attilas dem mit dem Westgothenkönig Theodorich verbundenen römischen Feldherrn Aëtius erlagen, erzählt die Sage, welche diese Schlacht statt auf die catalaunischen Felder vielmehr vor die Thore Roms verlegt, dass die Wut der Streitenden nicht mit dem Tode und nicht mit der Nacht erloschen sei, sondern dass die Erschlagenen von neuem sich erhoben hätten zum Geisterkampfe in den Lüften. Dieser Sage folgend zeigt der Künstler im Hintergrunde Rom, davor das leichenbesäete Feld, die erwachenden, aufsteigenden, sich scharenden und gegen einander ziehenden Streiter, klagende Weiber unter ihnen, beiden Geisterheeren voran, von den Hunnen auf den Schild gehoben, Attila („die Gottesgeifsel"), eine Geifsel schwingend, und die Gestalt Theodorichs mit seinen beiden Söhnen, hinter welchen das Kreuzeszeichen erhoben wird.

Von den folgenden Zwischenbildern stellt das obere, entsprechend der Isis und Venus der Gegenwand, Italia (8) dar, als die Vertreterin der päpstlichen Gewalt mit Schlüssel und Schwert, von den Genien begleitet, welche die Tiara und Rutenbündel tragen; darunter thront als Repräsentant der Kaisermacht Karl der Grofse (9). Daran schliefst sich das grofse völkerbewegende Ereignis des Mittelalters in

dem fünften Hauptbilde (V), die Kreuzzüge. Das Heer Gottfrieds von Bouillon langt eben auf der letzten Höhe an, von wo Jerusalem sichtbar wird; über den irdischen Streitern erscheint inmitten von Heiligen der Heiland mit Maria, dem Gottfried seine Krone darbringt.

Die nächsten Zwischenbilder führen in die Neuzeit. Oben

Digitized by Google

Germania mit Schwert und Buch (10), unten der grofse Preufsenkönig Friedrich (II).

Der Gegenstand des sechsten Hauptbildes (VI) ist die Reformation und die ihr voraufgehenden und an sie anschliefsenden geistigen Bewegungen. Als Lokal ist eine Kirche gedacht: in der Mitte, am Altar stehend, erhebt Luther die Bibel, zu Seiten wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt verteilt; rings umher füllen die Vertreter der die Neuzeit einleitenden Verjüngung von Wissenschaft und Kunst die Hallen des Doms, aus dessen Hintergrunde von den Emporen des Chors Kirchengesang ertönt.

Die letzte allegorische Gestalt, die Poesie (12), reiht sich als vierte denen der Sage (1), der Geschichte (6) und der Wissenschaft (7) an.

Eine Fülle von kleineren Darstellungen ist über die, die Hauptbilder trennenden Zwischenpilaster und Friese verteilt und zieht sich in dem langen oberen Friese um alle vier Wände; dieser letztere stellt die Entwicklung des Menschengeschlechts humoristisch in Kindergestalten dar.

Die im Treppenhause aufgestellten Gipsabgüsse, unter denen die Kolossalbilder der Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom hervorragen, bilden einen Teil der Sammlung, welche die anstofsenden Räume des ersten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt.

Digitized by Google

I.

ANTIKE BILDWERKE.

Verzeichnis der antiken Skulpturen mit Ausschluſs der pergamenischen Fundstücke. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 1 Mark.

Beschreibung der antiken Skulpturen. Mit Abbildungen. Berlin, W. Spemann, 1891. (Noch unter der Presse).

Beschreibung der pergamenischen Bildwerke. 8. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1889. Preis 20 Pfennig.

Führer durch die Ruinen von Pergamon. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 60 Pfennig.

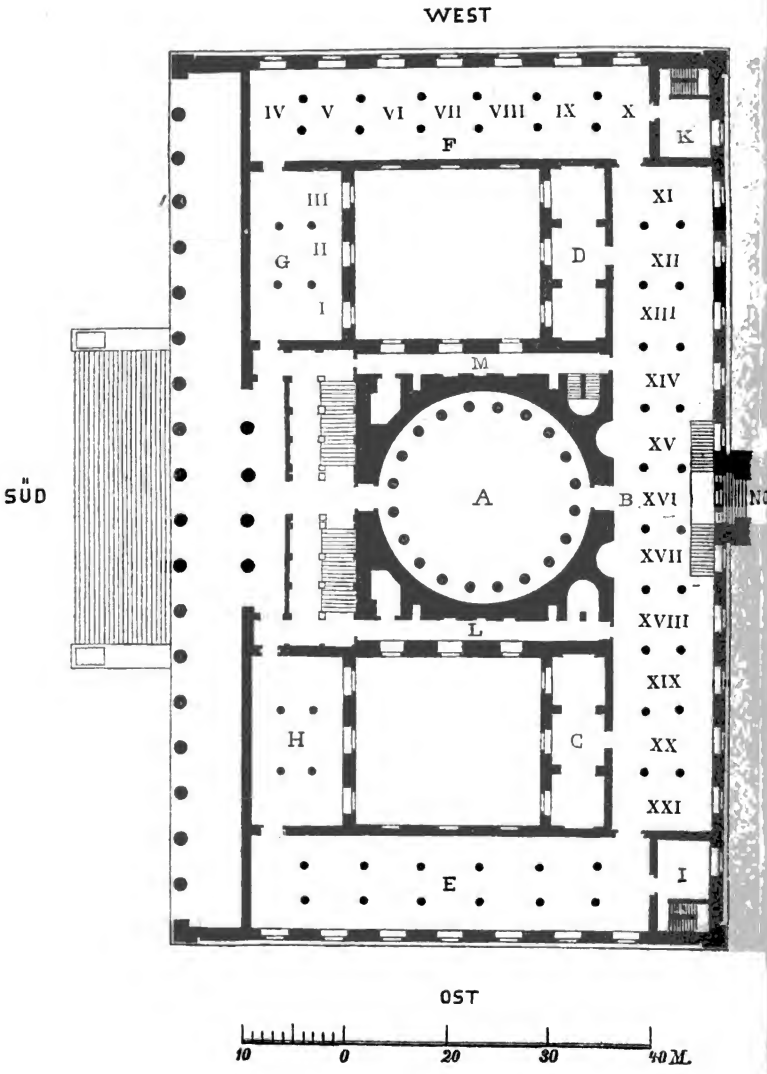
Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling, Raschdorff. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1880. Preis 12 Mark. — Desgleichen von Conze, Humann, Bohn. Berlin, 1882. Preis 8 Mark. — Desgleichen von C. Humann, R. Bohn, M. Fränkel. Berlin, 1888. Preis 10 Mark.

Altertümer von Pergamon. Band II. Das Heiligtum der Athena Polias von R. Bohn. Mit einem Beitrage von H. Droysen. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 180 Mark.

Altertümer von Pergamon. Band VIII, 1. Die Inschriften von Pergamon unter Mitwirkung von E. Fabricius und C. Schuchhardt herausgegeben von M. Fränkel. Berlin, W. Spemann, 1890. Preis 40 Mark.

Dasselbe einzeln u. d. T.-Inschriften. Preis 50 Mark.

Digitized by Google



Digitized by Google

Die Sammlung der Skulpturen im Erdgeschosse des Alten Museums umfasst Arbeiten, welche ihrer Entstehungszeit nach von der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts reichen. Aufser einem kleinen Bestande von wenig bedeutenden Werken, welche schon der alten kurfürstlich-königlichen Kunstkammer angehörten, ist die Sammlung gebildet durch Ankäufe, welche zuerst in gröfserem Mafsstabe unter Friedrich dem Grofsen begonnen und unter den folgenden Königen fortgesetzt wurden, vorwiegend, direkt oder indirekt, wie es in jener Zeit kaum anders sein konnte, aus dem italienischen Kunsthandel.

Das so allmählich Gewonnene war vor der Gründung des Museums in den königlichen Schlössern und Gärten verteilt. Dabe blieb die originalgriechische Kunst nur in wenigen und meist kleineren Stücken vertreten, bis die Sammlung im letzten Jahrzehnt durch den Erwerb der pergamenischen Skulpturen, wenigstens für das Studium der Kunst der Diadochenzeit, ersten Ranges geworden ist, und aufserdem durch den Ankauf der Saburoffschen Sammlung auch ansehnliche Arbeiten der attischen Werkstätten, namentlich des 4. Jahrhunderts v. Chr. in gröfserer Zahl erhalten hat. Auch die beträchtliche Vermehrung der Skulpturen christlicher Epoche gehört vornehmlich der neuesten Zeit an. Schenkungen verdanken wir u. a. den Herren M. R. de Berlanga, Bode, Casuccini, Curtius, Fels, Gerhard, Göttling, O. Hainauer, Hübner, Humann, Itzinger, v. Knobelsdorf, Millingen, Mommsen, Mussini, Rauch, L. Ross, v. Sack, Schaubert, Spiegelthal, v. Steinbüchel, Streichenberg, Thiem, Fürsten Torlonia, Grafen Tyskiewicz, v. Velsen, Wesselhoeft.

Die Sammlung hat gegenwärtig ihren durchaus nicht mehr ausreichenden Platz im Erdgeschosse des Alten Museums. Durch die Rotunde (A) gelangt man in den nördlich gelegenen sogenannten Heroensaal (B). An diesen Saal stöfst das Etruskische Kabinet (C). Am Ende des Heroensaales nach rechts hin gelangt man in den Ostsaal (E),

Digitized by Google

welcher neuerdings nach den dort vorläufig untergebrachten Fundstücken aus Pergamon Pergamenischer Saal genannt wird. Der anstofsende Saal H ist Werkstatt für die Herrichtung der pergamenischen Funde und wird, wie die Magazine D, L und M, Fachmännern auf Verlangen geöffnet.

Am entgegengesetzten Ende des Heroensaales nach links hin gelangt man in den Westsaal (F), in dessen vorderer Hälfte ausgezeichnete griechische Bildwerke aufgestellt sind, während die hintere Hälfte, nebst dem wenig gut beleuchteten Raum G den Skulpturen der christlichen Epoche, bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts herab gerechnet, zur Aufstellung dient. Am Westsaal (hinter der Statue der Athena) liegt das Direktorzimmer für die Abteilung der antiken Skulpturen und Abgüsse (K), sowie am östlichen, pergamenischen Saale das Zimmer des Direktorial-Assistenten dieser Abteilung (J). Direktor und Assistent der Abteilung moderner Skulpturen haben ihre Zimmer in der Gemäldegalerie.

Zahlreiche Fundstücke aus den pergamenischen Ausgrabungen, teils Skulpturwerke geringerer Bedeutung, zum gröfseren Teile aber Architekturstücke und Inschriften, haben einstweilen in der Säulenhalle hinter der Nationalgalerie untergebracht werden müssen. Fachmännern werden sie auf besonderen Wunsch gezeigt.

Das Material der meisten antiken Stücke der Sammlung ist Marmor, wenngleich Marmor im Altertume bei weitem nicht so sehr das vorherrschende Material der Skulptur war, wie es hiernach erscheinen könnte.

Zunächst ist der Bronzegufs, von dessen Werken uns, der praktischen Verwendbarkeit des Materials wegen, nur allzuwenig übrig geblieben ist, in gewissem Sinne sogar die vornehmste Technik griechischer Kunstübung gewesen. Unsere Sammlung besitzt schon seit langer Zeit von gröfseren Bronzewerken ein Hauptstück in dem auch technisch ausgezeichneten, wenngleich von Ergänzung nicht ganz freien Betenden Knaben (F, Abschnitt VIII, No. 2); dazu ward im Jahre 1858 eine zweite grofse Bronzefigur erworben, der Knabe aus Xanten (B, No. 4). Er stammt aus römischer

Digitized by Google

Zeit, ist etwas dicker gegossen als der Betende Knabe und auch weniger fein in der Form. Endlich sind in neuerer Zeit hinzugekommen ein sehr schönes Bruchstück, der Unterteil einer weiblichen Bronzestatue aus Kyzikos (F, Abschn. X, No. 3) und eine Jünglingsstatue, der leider der Kopf fehlt. Sie wurde im Meere an der attischen Küste gefunden und gehörte früher der Saburoffschen Sammlung an (F, Abschn. X, No. 1). Als Arbeit wohl noch des 5. Jahrh. v. Chr. ist sie von grofsem Werte auch für die Kenntnis der Bronzetechnik jener Zeit.

Was die Verwendung andrer Materialien anlangt, so war in Zeiten wenig entwickelten Handelsverkehrs eine jede Landschaft auf ihre einheimischen Hilfsquellen angewiesen und Marmor findet sich auch in Griechenland nicht überall. An jedem Orte, der nicht selbst Marmorbrüche in seiner Nähe besitzt, ist eine ältere Periode zu unterscheiden, in der man sich für Bau- und Bildwerke mit geringerem Stein und neben der Bronze mit gebranntem Thon behalf, und eine jüngere, in welcher der Marmor Eingang fand. So ist es besonders bemerkenswert, dafs Etrurien, in dessen Gebiete doch die heutige Hauptmarmorquelle Europas bei Carrara liegt, von dem schönen Material der dortigen Brüche bis in die römische Kaiserzeit kaum einen Gebrauch gemacht hat. Daher sind denn die Arbeiten im etruskischen Kabinet (C) von gebranntem Thon (No. 1302), Alabaster (No. 1278), Kalkstein (No. 1264) und Nenfro (No. 1263). Sowohl der Thon, als auch manche poröse oder sonst unansehnliche Steinarten forderten besonders dringend farbigen Ueberzug. Diese Gewöhnung an Farbigkeit der Bildwerke liefs allerdings bei Verwendung von Marmor nicht ohne weiteres nach; doch sind hier die Spuren vergänglicher. Reichliche Reste der ursprünglichen Bemalung sind besonders an dem Athenakopfe No. 76 A (B, östlich) noch sichtbar. Als Beispiel blofser Malerei auf Marmor ist ein Bruchstück (B, No. 734), noch aus dem 5. Jahrh. v. Chr., von Interesse. Das kaiserliche Rom, welches die Carrarischen Brüche ausbeutete, zog auch sonst zum Zwecke der Verarbeitung alles an sich, was um das Mittelmeer an Marmor zu finden war, und diese Länder bieten

Digitized by Google

grofse Verschiedenheit der Marmorarten. Davon legt im kleinen auch unser Museum Zeugnis ab. Aufser den verschiedenen Sorten des weifsen Marmors sind es namentlich auch die bunten Marmor- und anderen Steinarten, welche einem von Haus aus in Architektur und Plastik der Farbigkeit zuneigenden Geschmacke willkommen waren. Meistens sind, da es sich hier um eine uns von Italien aus zuerst bekannt gewordene Sache handelt, italienische Handwerksnamen für die verschiedenen Steinarten antiker Bildwerke auch bei uns üblich geworden; so für den vollroten Rosso antico (B, No. 238. No. 134), dessen Brüche erst zu unserer Zeit durch Siegel in Lakonien (angeblich auch durch einen Herrn Delmonte in Oran) wieder aufgefunden und in Betrieb gesetzt sind, für den schönen Verde antico (F, das Postament der Athenastatue), der auch in Lakonien gebrochen sein soll, und den Giallo antico (B, No. 274), dessen Brüche nicht genau bekannt sind. Trotz seiner Härte wurde zumal in spätrömischer Zeit der aegyptische Porphyr (B, westl. No. 527) gebraucht und der tiefgrüne, der Bronze in der Wirkung sich nähernde Basalt (B, westl. No. 342. No. 358); von Granit sind zwei Badewannen (aufsen vor der Eingangsthür unter der Säulenhalle No. 1093. 1094). Aufser den genannten vorwiegend einfarbigen Steinarten waren ferner beliebt die verschiedenen Alabastersorten (No. 346. 360).

Bei Statuen und Köpfen aus dunkelfarbigem Material wurden, wie es bei der Bronze üblich, übrigens auch bei weifsem Marmor nicht beispiellos war, Augen und andere Einzelheiten gern von andersfarbigem Material eingesetzt (z. B. an dem Cäsarkopf B, No. 342), oft sogar auch Gewandung und Nacktes aus verschiedenfarbigen Steinen hergestellt (B, No. 349). Zusammenstücken war übrigens auch bei statuarischen Arbeiten aus weifsem Marmor ein der Antike ganz geläufiges Verfahren (z. B. F, X No. 740 der Arm); man verband die einzelnen Teile mittelst Bronze, Eisen oder nur eines Kitts. An dem einen Kopfe der Hekate in der pergamenischen Gigantomachie sind die Eisenstifte noch sichtbar, ebenso Eisenklammern zur Verbindung eines Marmorbruches hinten an der weiblichen Statue B, östl. No. 584. Auch war es

Digitized by Google

gewöhnlich, an Marmorfiguren Einzelheiten aus Bronze oder anderem Metall anzufügen, wovon in den meisten Fällen uns nur die Bohrlöcher für die dazu gebrauchten Stifte noch Zeugnis ablegen (vgl. B, östl. No. 616).

Unter den verschiedenen Arten des weifsen Marmors erscheint als der ausgezeichnetste für plastische Arbeiten der parische, dessen durch Einwirkung der Luft eintretende Farbenveränderung in das Gelbliche einem antiken Werke erhöhten Reiz giebt. Der parische Marmor ist grofs-krystallinisch und einigermafsen durchscheinend, wodurch die in ihm gearbeitete Form eine grofse Weichheit erlangt. Vortreffliche Proben bieten der Jünglingstorso (F, VIII, No. 509), der schöne weibliche Kopf aus Pergamon, und der Satyr (F, X, No. 262).

Noch gröfser und glänzend, dadurch fast störend für die Wirkung der Formen, sind die Krystalle eines häufig verwendeten Marmors, der unter anderm auf der Insel Thasos gebrochen wurde (vgl. die bakchische Gruppe D, No. 96).

Der Marmor Attikas, der durch die dortigen Werkstätten am meisten benutzt und von ihnen aus verbreitet wurde, ist der weifse pentelische, welchen man heute in Athen wieder viel gebraucht. Er ist feinkörnig, aber schichtig und die Schichten sondern sich oft durch leicht gefärbte Streifen (F, IX, No. 740).

Für kleinasiatische Bildwerke findet sich, wie hier im Museum an den pergamenischen Reliefs zu sehen, oft ein weifser, ziemlich grobkrystallinischer Marmor mit einem bald mehr, bald weniger bläulichen Tone verwendet, dessen Brüche nicht genau festgestellt sind. Der lesbische Marmor ist ähnlich.

Die Technik der Marmorarbeit, bei der man sich schon von früher Zeit her wesentlich derselben Werkzeuge wie noch heute bediente, entwickelte sich vom sechsten Jahrhunderte bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen zu einer Virtuosität, deren höchste Leistungen in den pergamenischen Reliefs hier im Museum zu bewundern sind; Spielereien, wie sie die heutige italienische Marmortechnik liebt, bleiben dabei fern. In Bezug auf die Her-

Digitized by Google

stellung der Marmorwerke darf man annehmen, dafs bis in die hellenistische Zeit die freie Ausführung ohne gleichgrofse Modelle, also etwa die Weise Michelangelos, die allgemein übliche war. Diesem Verfahren verdankt die griechische Plastik ganz besonders jenes unnachahmlich Lebendige und Freie, das selbst ihren unscheinbarsten Leistungen eigen ist. Erst bei der Herstellung ganzer Reihen von Kopien desselben Werkes für den Massenbedarf des römischen Kaiserreiches (vgl. A, No. 258. 259) dürfte das Punktierverfahren regelmäfsiger Brauch geworden sein.

Manche Besucher werden auch über den Geldwert der Sammlungsstücke eine Auskunft wünschen. Wenn Friedrich der Grofse für den Betenden Knaben 5000 Thaler bezahlte, so würden, wenn er heute auf dem Markte wäre, ganz andere Summen beansprucht und bezahlt werden. Sogar geringe Bronzearbeiten haben heutzutage ihrer Seltenheit wegen einen meist ansehnlichen Preis, während man in spätgriechischer Zeit nach Ludwig Friedländers Ermittelungen eine lebensgrofse Bronzestatue schon für etwa 500 Mark herstellen konnte. Für die Marmorstatue des Augustus (B, No. 343) wurden auf der Pourtalèsschen Versteigerung in Paris im Jahre 1865 26000, für die Amazone (A, No. 7) in Rom im Jahre 1869 16000 Francs, für die Mänade (B, No. 208) in Rom im Jahre 1874 4000 Thaler bezahlt, wozu jedoch bei der Amazone die Kosten der Restauration noch mit 4000 Francs hinzukamen. Im ganzen genommen sind aber für eine Antike Kunstwert und Preis auch in der Praxis etwas Incommensurables, und nach ihrer Aufnahme in ein Museum darf man sie als dieser unzutreffenden Art der Schätzung entrückt ansehen.

Dafs die antiken Überreste zumeist in stark beschädigtem Zustande auf uns gelangen, ist ebenso bekannt wie begreiflich. Wo ein Bildwerk in allen seinen Teilen vollständig vor uns steht, seine Oberfläche unverwittert ist, hat in der Regel moderne Ergänzerhand dazu verholfen. Das zu thun, war in früherer Zeit namentlich in Italien, wo die Antike vor allem Dekorationszwecken zu genügen hatte, durchweg üblich; erst neuerdings scheut man mit Recht davor zurück,

Digitized by Google

auf Kosten der ursprünglichen Form und oft auch der Idee eines Werkes ihm den Schein der Unverletztheit zu geben.

Am ehesten zu rechtfertigen sind Ergänzungen aus Gips, die nicht zwingen den antiken Bruch an der beschädigten Stelle abzuarbeiten, und die selbst jederzeit mit Herstellung des früheren Zustandes zu beseitigen sind; so ist z. B. die weibliche Statue B, östl. No. 584 noch neuerlich von einigen besonders störenden Verletzungen geheilt. Sonst kann die Ergänzung auch an einem Gipsabgusse ausgeführt werden, wie bei der bakchischen Gruppe (No. 96) von E. Wolff geschehen ist (Erdgeschofsraum vor der Bibliothek).

Auf welche Weise die Ergänzer ehedem verfuhren, davon bewahrt unser Museum ein auffallendes Beispiel in den Statuen des Apollo und der Musen (B, No. 50. 218. 221. 222 u. a.); den Apollo, welcher das lange, weiblich scheinende Gewand der Kitharaspieler trägt, nahm der Ergänzer für einen verkleideten Mann, für Achill unter den Töchtern des Lykomedes; als diese Töchter mufsten die Musen gelten. Die hierauf beruhenden falschen Ergänzungen sind gegenwärtig beseitigt und durch richtigere ersetzt; nur eine damals zu der Gruppe gerechnete weibliche Figur ist noch in dem alten Zustande (No. 588). Sie ist nicht sowohl ein Beispiel antiker als moderner Arbeit.

In formeller Beziehung sind am beklagenswertesten die Überarbeitungen der Marmorwerke, welche vorgenommen werden, um eine verwitterte Oberfläche wieder neu erscheinen zu lassen oder antike Teile mit modern ergänzten in Einklang zu bringen. Wie bei einem verputzten Gemälde ist damit der Kunstwert einer Skulptur oft vernichtet; man kann es an dem Alexanderkopfe (B, westl., No. 305) oder den Antinousköpfen (B, No. 365. 366) sehen.

Die Besucher werden ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die pergamenischen Platten in der Rotunde, die übrigen im Pergamenersaal untergebrachten Platten des Gigantenfrieses, im Heroensaal auf die in der Nähe der Fenster aufgestellten Skulpturen und auf die griechischen Bildwerke in Saal F zu richten haben. Für die Aufstellung in der Rotunde (A) sind antike Statuen gewählt worden, welche

Digitized by Google

durch Erhaltung oder Ergänzung sich zur schmückenden Einfügung in die Architektur am besten eigneten. Derartige Statuen, wie sie z. B. die römische Restaurationswerkstatt eines Cavaceppi im vorigen Jahrhundert lieferte, sind auch sonst in der Sammlung verteilt. Wenn sie oft der Lebendigkeit und Durchbildung entbehren, dazu vielfach durch moderne Überarbeitung verflacht sind, so geben sie doch eine Vorstellung von dem fest ausgebildeten Sinne für Verhältnisse und Linienführung, diesem unverwüstlichen Vorzuge der Antike noch in den Kopistenarbeiten der römischen Kaiserzeit. Den letzten Zuwachs unter diesen Statuen der Rotunde bildet eines der hervorragendsten Stücke, die in Rom gefundene Amazone (No. 7), nach einem Originale des 5. Jahrh. v. Chr. gearbeitet.

Die Statuen in der Rotunde mufsten vorläufig in ungünstig wirkender Enge zusammengerückt werden, um für einige Hauptplatten von den Hochreliefs aus Pergamon Platz zu lassen. Diese Platten stammen von einem gewaltigen Altare, den König Eumenes II. wahrscheinlich nach dem Jahre 190 v. Chr. auf der Höhe der Stadt Pergamon dem Zeus und der Athena hatte erbauen lassen. Bekanntlich kam ihnen Carl Humann auf die Spur und gewann sie dem k. Museum.

Die Reliefs stellen den Kampf der Götter gegen die Giganten dar; nach aufsen gekehrt zogen sie sich rings um den vierseitigen, etwa 30 m im Quadrat messenden Unterbau des Altars und auch an den Wangen der einschneidenden Treppe hin. Die beiden langen Reliefreihen in der Rotunde, dem Eingang gegenüber, safsen ursprünglich an der Ostseite des Altars; hier waren die hervorragendsten olympischen Götter im Kampfe gegen die Giganten vereinigt. Man beachte links besonders die Gruppe der Artemis und des jugendlichen ihr entgegentretenden Otos, und zwischen ihnen den älteren Giganten, den ein Hund im Genick fafst, rechts den blitzschleudernden Zeus und die siegreiche Athena.

Von den beiden neben dem Eingang stehenden Reliefgruppen gehört diejenige rechts mit der schönen Gestalt der

Digitized by Google

reitenden Eos (Morgenröte) an die Südseite des Altars. Die übrigen Teile dieses grofsen Relieffrieses liegen im Ostsaale.

Im sog. **Heroensaal** (B) sind ferner Platten von einer anderen Reliefserie aus Pergamon ausgestellt, die freilich gegen den Gigantenfries weit zurücksteht. Sie bildete einst die Brüstung im Obergeschosse einer Säulenhalle, welche den heiligen Bezirk der Athena Polias umgab (ein Aufrifs der restaurierten Halle ist in der Nähe aufgehängt). Die Reliefs stellen malerisch durcheinander geworfene Waffen und Kriegsgerätschaften, Beute siegreicher Schlachten, dar. Ursprünglich für den Anblick von unten hinauf berechnet, kommen sie bei der jetzigen vorläufigen Aufstellung nicht ganz zur Geltung. Aus der Menge der Skulpturen, welche in diesem Saale (B) untergebracht werden mufsten, sind die besten Stücke thunlichst in die Nähe der Fenster gebracht worden und zwar sind die Porträts in der westlichen, die Idealköpfe und -Gestalten in der östlichen Hälfte des Ganges bei der Fensterwand aufgestellt worden. Hervorzuheben ist besonders der der Aphrodite von Melos ähnliche weibliche Kopf aus Pergamon von schönster weicher Arbeit, der Torso einer Aphrodite, welche die Haltung der Mediceischen zeigte (No. 28), und die tanzende Mänade (No. 208), ein frisches Werk der hellenistischen Kunstrichtung; der Abguss einer kleineren viel geringeren Wiederholung in Paris steht in der Nähe. Von Alters her beliebte Statuen unserer Sammlung sind die Polymnia (No. 221), gute Kopie nach einem Originale aus der Zeit der Pergamener, und das anmutige, mit Knöcheln spielende Mädchen, dessen Kopf Porträtzüge des 2. Jahrh. n. Chr. zeigt (No. 494). Bemerkenswert ist der Athenakopf (No. 76 A), welcher nach der Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos von Phidias gearbeitet ist und noch deutliche Spuren von Bemalung, besonders an dem Helmzierat, aufweist. Unter den griechischen Porträts ist besonders hervorzuheben der schöne Euripideskopf (No. 297), unter den römischen der Cäsarkopf aus grünem Basalt (No. 342), welchen Friedrich der Grofse in seinem Arbeitszimmer stehen hatte. Freilich wird bezweifelt, ob dieser meisterhaft gearbeitete Kopf antik sei.

Digitized by Google

Etruskisches Kabinet (C). Als oben umlaufender Fries sind in demselben Kopien verschiedener Malereien aus den Grabkammern der Etrusker angebracht. Unter den aufgestellten, aus und von den Gräbern jenes noch vielfach rätselhaften Volks stammenden Werken sind die altertümlichen, streng stilisierten Flachreliefs (in der mittleren Abteilung des Kabinets) zu scheiden von den zahlreichen späteren Hochreliefs an den Sarkophagen oder Aschenbehältern (meist des 3. und 2. Jahrh. v. Chr.); die Toten sind meistens auf dem Deckel liegend dargestellt, zum Teil in lebensvollen Porträts.

Der **Ostsaal** (E) dient jetzt hauptsächlich zur provisorischen Unterbringung der pergamenischen Skulpturen; die Arbeiten an der Zusammensetzung der Reliefs sind noch nicht abgeschlossen.

Die grofsen Reliefstücke, die beiderseits den Saal entlang am Boden ausgebreitet sind, bilden die Fortsetzung der in der Rotunde befindlichen Hochreliefs mit dem Kampfe der Götter gegen die Giganten. Links von der Eingangsthür des Saales steht ein Stück von der Treppe, die an der Westseite in den Unterbau des Altars einschnitt; über ihm ist das weit ausladende Gesims nachgebildet worden, das ursprünglich den gesamten Relieffries bekrönte. Dies Stück gehört an die rechte (südliche) Treppenwange. Der von der linken (nördlichen) Treppenwange erhaltene Reliefteil, der ebenfalls die Stufen erkennen läfst, ist rechts vom Eintretenden an der Wandseite ausgelegt. Hierauf, wie auf dem längs der Wand weiter folgenden nördlich von der Treppe gelegenen Teil der Westseite des Altars sind die Gottheiten des Meeres, voran Okeanos, dargestellt. Die anschliefsende Nordseite des Altars enthielt aufser anderen Meereswesen die drei Gorgonen und namentlich Nyx, die Göttin der Nacht. An der Spitze der von den himmelstürmenden Giganten bedrohten Sternbilder kämpfend, schleudert sie ein mit einer Schlange umwundenes Gefäfs, das Symbol einer Sterngruppe, gegen ihren Gegner.

Das letzte Stück der Nordseite hat gegenüber am Ende des Saales unter den Fenstern Platz finden müssen. Die

Digitized by Google

bedeutendste Figur darauf ist Aphrodite, die, mit dünnem Stoffe bekleidet, auf die Wange eines toten Giganten tritt.

Auf Aphrodite sollten hier die Reliefs von der Ostseite des Altars folgen: diese sind aber in der Rotunde aufgestellt und bereits S. 20 erwähnt. Wir treffen daher unmittelbar die Südseite, die hauptsächlich den Himmelsgott Uranos und im Gegensatz zur Nacht im Norden des Altars die grofsen, hellen Gestirne enthielt. Beachtenswert ist der auf seinem Wagen in den Kampf sprengende Sonnengott Helios und, am Ende der Südseite, die auf einem Löwen reitende Kybele. Neben dieser befindet sich auf der Westseite die ihr wesensverwandte Mutter der olympischen Götter, Rhea von einem Löwen begleitet, und ihr gegenüber Dionysos, der seinen Platz neben der rechten Treppenwange hatte.

An der Längswand des Saales ist ein Plan von Pergamon und eine Darstellung der pergamenischen Akropolis von F. von Thiersch ausgehängt. Letztere, ein Geschenk des Künstlers, zeigt die Altartreppe, der früheren, jetzt berichtigten Annahme entsprechend, noch auf der Südseite des Baues statt auf der Westseite. Andere Pläne und Ansichten des Ausgrabungsfeldes findet man am Ende des Saales vor dem letzten Fenster. Hier sind endlich verschiedene pergamenische Skulptur- und Architekturstücke vorläufig aufgestellt, darunter ein kolossaler Athena-Torso, der einst den Hauptsaal der berühmten pergamenischen Bibliothek schmückte.

Die Hochreliefs der Gigantomachie, gleichbedeutend im Entwurf wie in der technischen Ausführung, das Hauptdenkmal der griechischen Skulptur aus der Epoche zwischen Alexander dem Grofsen und der Römerherrschaft, bilden ein Ganzes, welches an Umfang, wie an künstlerischem und kunstgeschichtlichem Werte unter unserm Denkmälervorrate nur mit den Parthenonskulpturen des britischen Museums auf eine Linie gestellt werden kann, mag es auch, wie gesagt worden ist, sich zu jenen Meisterwerken einer früheren Epoche etwa verhalten, wie die Werke eines Rubens zu denen Raphaels.

Namentlich die Hochreliefs der Gigantomachie kommen

Digitized by Google

weder in ihrer jetzigen Lage am Ostsaale, noch bei der Aufstellung in dem allzu konzentrierten Lichte der Rotunde gehörig zur Geltung. Können sie uns auch nie wieder erscheinen wie ursprünglich auf der lichterfüllten Höhe der pergamenischen Stadtburg, so werden sie doch ungleich besser als heute wirken, wenn sie erst in einem eigenen, neu zu erbauenden Museumsraume zur Wiederaufrichtung gelangt sein werden.

Unter den auserlesenen griechischen Bildwerken, welche im neu eingerichteten **Westsaal** (F) aufgestellt sind, verdient zunächst die Statue der Athena aus Pergamon noch besondere Aufmerksamkeit; es ist die pergamenische Nachbildung irgend eines berühmten altgriechischen Originals des 5. Jahrh. v. Chr. In der Nähe stehen zwei vorzügliche Bronzestatuen: ein Jüngling, aus dem Meere an der attischen Küste aufgefischt, leider ohne Kopf (No. 1), und das Unterteil einer weiblichen Figur aus Kyzikos, trotz der Zerstörung noch immer als Gewandung ein Ganzes von vollendeter Schönheit. Die wichtigsten Stücke im folgenden Abschnitt sind attische Grabdenkmäler aus dem 4. Jahrh. v. Chr. Von edelster Schönheit ist das Bruchstück einer Frau (No. 740). Zu beiden Seiten stehen die einander entsprechenden Sitzbilder trauernder Dienerinnen (No. 498. 499). Wenn auch gleich den schönen grofsen Grabreliefs No. 738. 739 nur Handwerksarbeiten, so sind sie doch höchst anziehend durch den Ausdruck, welcher bei beiden in die ganze Gestalt gelegt ist, beide Figuren sind ungewöhnlich gut erhalten. Im letzten der antiken Kunst gewidmeten Abschnitt des Saales ist das auffälligste Werk die Bronzestatue des betenden Knaben, einst die Augenweide Friedrichs des Grofsen in Sanssouci. Die Arme sind ergänzt. Die Skulpturen an der Wand sind z. T. Originalwerke der altgriechischen Kunst, z. T. antike Nachbildungen solcher älterer Werke.

Aus diesem letzten Abschnitt des Westsaales gelangt man in die Sammlung der Bildwerke aus der christlichen Epoche.

Digitized by Google

II.

BILDWERKE

DER

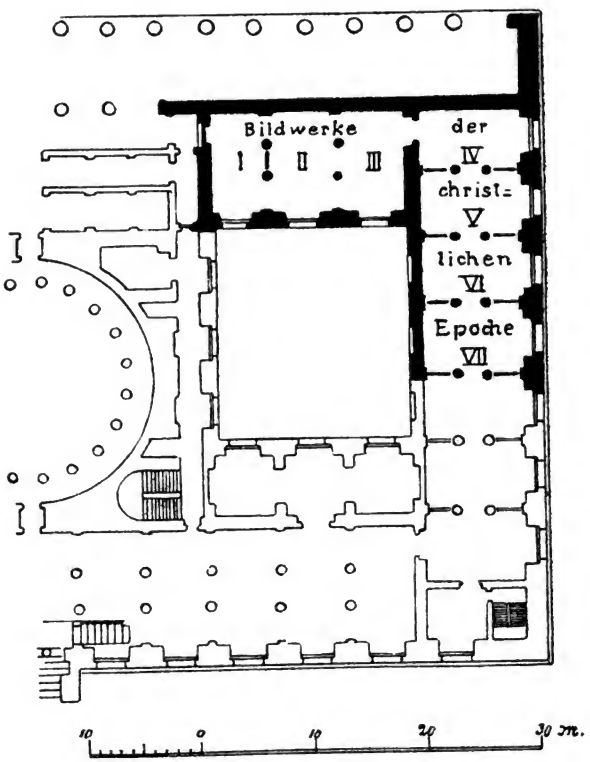
CHRISTLICHEN EPOCHE.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888. Preis geheftet 20 Mark, geb. 22 Mark.

Italienische Portraitskulpturen des XV. Jahrhunderts in den K. Museen zu Berlin. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Festschrift zur silbernen Hochzeit Ihrer KK. und KK. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1883. Preis 50 Mark.

Italienische Bildhauer der Renaissance von W. Bode. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 10 Mark 50 Pfennig.

Digitized by Google



Digitized by Google

Die Italienischen Bildwerke, welche den umfangreichsten und hervorragendsten Teil der Sammlung ausmachen, sind von einer Bedeutung, wie aufserhalb Italiens nur die entsprechenden Abteilungen des South-Kensington-Museums in London und des Louvre in Paris. Neben seltenen Stücken des byzantinisch-romanischen Stils (zumeist aus Venedig) sind einzelne interessante Werke der gothischen Zeit von den Pisani und ihrer Schule vorhanden. Namentlich ist aber die Blütezeit der italienischen Renaissance, das 15. Jahrhundert, in plastischen wie dekorativen Werken aus den Hauptorten ihrer Entwickelung: Venedig, Rom und vor allem Florenz, in seltener Vollständigkeit und Trefflichkeit vertreten. Die hervorragendsten Meister der toskanischen Plastik des Quattrocento, von Quercia, Donatello und Michelozzo bis auf Desiderio, Mino, Rossellino, Verrocchio, Benedetto da Majano und die Hauptkünstler der Familie Della Robbia haben meist verschiedene Werke ihrer Hand aufzuweisen; darunter namentlich eine so umfangreiche und nach ihrem Material (in Bronze, Marmor, bemaltem und unbemaltem Thon oder Stucco) so mannigfache Zahl von Porträtbüsten, wie sie sich selbst im Museo Nazionale zu Florenz nicht in gleicher Weise vereinigt findet. Neben dem hohen künstlerischen Wert in der meisterhaft treuen Wiedergabe der Individualität, worin keine andere Zeit dem Quattrocento gleichkommt, sind diese plastischen Bildwerke dadurch noch von besonderem Interesse, dafs eine Reihe derselben bekannte und die Geschicke ihrer Zeit bestimmende Persönlichkeiten darstellt.

Auch aus dem 16. Jahrhundert hat die Sammlung gerade an Büsten eine Reihe von Meisterwerken aufzuweisen, doch mehr aus der venezianischen als aus der florentiner Schule.

Digitized by Google

Daneben besitzt sie auch einige interessante Reliefs von Jacopo Sansovino, sowie ein sehr reizvolles Originalwerk Michelangelos, die lebensgrofse Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T. (um 1496 entstanden).

Die Sammlung ist ihrer Entstehung nach die jüngste Abteilung der K. Museen. Ein Teil der glasierten Thonskulpturen aus der Werkstatt der Künstlerfamilie Della Robbia wurde bereits mit der Sammlung Bartholdi erworben. Diese fanden bald nach Eröffnung des Museums mit den Majoliken und den Glasmalereien zusammen in einem Kabinet der Skulpturengalerie Aufstellung. In den folgenden Jahren kamen (namentlich durch Schenkung des Malers Mussini in Florenz) einige der interessanten Florentiner Büsten historischer Persönlichkeiten in die Sammlung. Aber erst durch die umfassenden Erwerbungen, welche Prof. Waagen auf einer italienischen Reise 1841 und 1842 machte, wurde der Grund zu der jetzigen Sammlung gelegt. Dieselben führten zur Abtrennung der Abteilung von der Majolikensammlung und zu der Aufstellung derselben in den Räumen, welche sie noch jetzt einnimmt. In den folgenden Jahrzehnten wurden nur wenige Erwerbungen gemacht. Erst seit 1874 erhielt die Sammlung eine systematische Erweiterung durch eine Reihe von Ankäufen hervorragender Meisterwerke. Das bedeutendste darunter ist die Erwerbung des jugendlichen Johannes d. T. von Michelangelo, daran reihte sich der Ankauf der Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz, unter denen sich die bekannten Büsten einiger der berühmten Vorfahren dieses Geschlechts von den hervorragendsten florentiner Meistern des 15. Jahrhunderts und eine Bronzestatuette von Donatello befinden. Nach Auflösung der Kunstkammer, im Jahre 1874, ist eine Reihe interessanter kleinerer Bildwerke, insbesondere eine gute Sammlung von Elfenbeinskulpturen der Abteilung einverleibt worden. Endlich haben die letzten Jahre der Sammlung einige italienische Werke ersten Ranges, wie den Altar des Andrea della Robbia, die Beweinung Christi, von seinem Sohne Giovanni, die grofse Marienstatue des Benedetto da Majano, vor allem aber die reizvolle Mädchenbüste Desiderio's zugeführt.

Digitized by Google

Von dem römischen Saale (F) sind vier Abschnitte der Abteilung christlicher Skulpturwerke eingeräumt worden.

Der *VII. Abschnitt* enthält im wesentlichen eine überaus lehrreiche Sammlung florentiner Werke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in denen sich der Uebergang aus der italienisch-gothischen Kunst zur realistischen Anschauung des Quattrocento deutlich erkennen läfst.

Drei von den Zwischenwänden nehmen Werke Donatello's, des hervorragendsten Bildhauers des 15. Jahrhunderts und seiner nächsten Schüler und Nachfolger ein. In der Erfindung, wenn auch nicht in der Ausführung gehört Donatello das Marmorrelief No. 42 auf der ersten Zwischenwand rechts. No. 48 ist ein charakteristisches Werk von Donatello's langjährigem Ateliergenossen Michelozzo. Die lebensvolle Bronzebüste eines bekränzten Mönches, das Bildnis des Dichters Spagnoli von Mantua, gehört einer späteren Zeit an.

Die Mitte der ersten Zwischenwand links nimmt No. 39, das wohl früheste nachweisbare Madonnenrelief Donatello's ein, das in der Profilstellung und dem Zug ernster Trauer in dem Antlitz der Madonna von typischer Bedeutung für die ganze Schule wird. Einer späteren Zeit des Meisters gehört das Thonrelief No. 46 und die Heilige Familie in bemaltem Stuck, No. 47, an. Um 1450 ist No. 40, die unziselierte charaktervolle Büste Lodovico's III. von Gonzaga, Herzogs von Mantua und Gatten der Barbara von Hohenzollern, zu setzen. Durch äufserste technische Vollendung zeichnet sich dagegen die einem unbekannten Italiener vom Ende des 15. Jahrhunderts angehörige Bronzebüste, No. 140, in der man wohl nicht mit Unrecht dieselbe Persönlichkeit erkennen wollte, aus. Die Oelbergscene, No. 55, schliefst sich den Werken aus Donatello's Spätzeit an.

Die zweite Zwischenwand rechts zeigt in No. 166, dem Fragment einer anmutigen Marienfigur aus einer Verkündigungsgruppe, die Arbeit eines späteren, dem Antonio Rossellino verwandten Florentiner Meisters, während das Madonnenrelief von Bartolommeo Bellano, No. 155A, dem Paduaner Schülerkreise des Donatello angehört. Von

Digitized by Google

einem Paduaner Meister stammt auch die realistische Umbildung des Motivs des Dornausziehers, No. 156. Der nur in seiner frühesten Zeit von Donatello abhängige Florentiner Agostino di Duccio ist durch ein überaus zartes Flachrelief in bemaltem Stuck, No. 59, vertreten. Dem seltenen Domenico di Paris, der hauptsächlich in Ferrara gearbeitet hat, gehört die anmutige, das schlafende Kind verehrende Maria, No. 155.

Verschiedene tüchtige florentinische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts füllen die zweite Zwischenwand aus, darunter das überaus delikat behandelte Thonrelief einer sitzenden Madonna von Antonio Rosselino und eine bemalte Frauenbüste, welche dem Stilcharakter dieses Meisters nahe verwandt ist.

In der Mitte steht über einem italienischen Tisch aus dem 16. Jahrhundert als Bekrönung eines mit kleineren Bronzen geschmückten Aufsatzes die Bronzestatuette des Johannes des Täufers, No. 38, ein frühes Werk Donatello's das wohl als Abschluss eines Taufbeckendeckels gedacht war.

An der Rückwand befinden sich zwei Thonarbeiten, No. 107 und 108, und ein bemaltes Stuckrelief, No. 108A, vom Meister der Pellegrinikapelle, der wie ein andrer Anonymer Künstler, dem mehrere der darüber angebrachten Madonnenreliefs angehören, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts hauptsächlich als Thonbildner in Florenz thätig war. Aus derselben Frühzeit rühren die von einem Sienesischen Meister in der Art des Quercia gearbeiteten zwei Holzstatuen des Gabriel und der Maria, No. 151 und 152, her, denen zu ihrer vollen Wirkung nur die Bemalung, auf die sie berechnet waren, fehlt.

In dem *VI. Abschnitt* ist eine Reihe von Werken florentinischer Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die zu einer frischen Beobachtung der Natur einen lebendigen Schönheitssinn hinzubringen, vereinigt.

Die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano, No. 62A, auf der ersten Zwischenwand rechts wird an Schlichtheit der Auffassung bei feinstempfundener Durchbildung des Details wohl von keinem

Digitized by Google

zweiten Werk der Zeit übertroffen. Der graue, feinkörnige, ursprünglich weiche Kalkstein eignet sich in hohem Grade zur mannigfaltigen Charakterisierung der verschiedenen Stofflichkeit.

Ebenfalls meisterhaft, wenn auch ohne denselben persönlichen Reiz sind die Büsten einer jungen Florentinerin in Marmor, No. 62 und in Stuck No. 62C, welche beide auf dieselbe Hand deuten. Durch feine koloristische Stimmung zeichnet sich die Stuckwiederholung von Desiderio's Turiner Madonna, No. 62B, aus. — Die an der Säule angebrachte bemalte Holzbüste der Mater dolorosa, No. 276, charakterisiert in ausgezeichneter Weise die Richtung der spanischen Plastik zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die Zwischenwand links nehmen Werke von Mino da Fiesole, dem meistbeschäftigten aber einseitigsten unter den florentiner Marmorbildnern und seiner Richtung ein. Aus seiner frühesten Zeit, (datiert 1456) stammt die Marmorbüste des Niccolo Strozzi, No. 79, welche diesen gewaltigen, äufserlich durch Fettsucht sehr auffallenden Mann nach seiner körperlichen und geistigen Eigentümlichkeit meisterlich wiedergiebt. In den Beginn der siebziger Jahre fällt die pikante Mädchenbüste No. 80, in seine letzte Zeit um 1480, das Marmorrelief No. 81, das zu seinen vollendetsten und anmutigsten Arbeiten gehört. An dem anstofsenden Fensterpfeiler ein blofs teilweise vollendetes Marmorrelief Mino's, No. 82, die allegorische Figur des Glaubens darstellend.

Die Rückwand und die beiden anstofsenden Zwischenwände sind ausschliefslich den Werken der berühmten Florentiner Künstlerfamilie della Robbia eingeräumt.

Auf der ersten Zwischenwand rechts finden sich mehrere Arbeiten des Luca della Robbia, des Hauptes der berühmten Künstlerfamilie, vereinigt. Von besonderem Reiz sind das unglasierte Terrakottarelief der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln, No. 113, das Stuckrelief No. 114, auf dem sich das Motiv der mit dem Kinde scherzenden Mutter wiederholt, dessen Bronzierung auf ein für den Guss bestimmtes Modell schliefsen läfst.

An der Rückwand links ein glasiertes Thonrelief No. 1161,

Digitized by Google

das in der farbigen Glasur diejenige Technik zeigt, durch deren Anwendung auf Terrakottawerke Luca's Name zu einem der bekanntesten in der italienischen Kunstgeschichte wurde.

Von gleich hohem koloristischen Reiz ist das Gegenstück, ein anmutiges Verkündigungsrelief von Andrea della Robbia, dem Schüler und Ateliergenossen seines Oheims Luca della Robbia, der während seines 90jährigen Lebens eine erstaunliche Zahl glasierter Thonarbeiten aus seiner Werkstatt hervorgehen liefs. Charakteristisch für die spätere Zeit der Robbiaarbeiten, in der gleichzeitig die gröfsere Buntheit der Färbung und die reinweifse Glasur nebeneinander hergehen, ist das umfangreiche Rundrelief No. 129.

In diese, schon dem beginnenden 16. Jahrhundert angehörige Periode fällt auch die grofse bemalte Terrakottagruppe der Beweinung Christi, No. 128A, ein hervorragendes Werk von Lucas Grofsneffen Giovanni della Robbia. An der folgenden Zwischenwand ein tadellos erhaltener Altar aus glasierter und bemalter Terrakotta, No. 118, das bedeutendste der aufserhalb Italiens befindlichen und wohl überhaupt eines der schönsten unter den Werken des Andrea della Robbia.

Zur Seite der Maria steht links der hl. Franziskus mit den Wundmalen, rechts ein unbekannter Heiliger mit einer Salbbüchse und der Märtyrerpalme. Die Staffel zeigt, den oberen Figuren entsprechend, die Stigmatisation des hl. Franz, die Anbetung des Kindes und die Enthauptung des unbekannten Heiligen. Die milchweifse, dünn aufgetragene Glasur läfst überall die Feinheit der Modellierung zur vollen Geltung kommen; die dezente malerische Behandlung deutet wohl auf Andrea's frühere Zeit.

Vor dem Fenster in einem sechsseitigen Schranke eine sehr reichhaltige Sammlung sogenannter Plaketten, deren Fortsetzung ein zweiter ebensolcher Schrank im IV. Abschnitt enthält. Ihren Grundstock bildet die 1880 erworbene und seitdem nahezu vervierfachte Bardinische Sammlung. Als Plaketten pflegen kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs bezeichnet zu werden, welche Darstellungen aus der

Digitized by Google

biblischen Geschichte und der Heiligenlegende, sowie solche mythologischen und allegorischen Inhalts aufweisen, und als tragbare Zimmeraltärchen, als Einlage von Möbeln, Schaustücke an den Mützen und sonstigen Kleidungsstücken, als Degenknöpfe, als Seitenteile von Tintenfässern u. s. f. verwendet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Komposition ein reiches Material zur Kenntnis der italienischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts.

V. Abschnitt. Die Zwischenwand rechts enthält eine reiche Zahl kleinerer Werke von Andrea del Verrocchio, dem eigenartigsten und einflufsreichsten Meisters der auf Donatello folgenden Künstlergeneration und einige Arbeiten seiner Schule. Ihm selbst gehören die beiden liegenden Putten No. 96 und 97, wohl Modelle für einen Grabmalsschmuck; die treffliche Aktstudie eines schlafenden Jünglings, No. 93, vermutlich die Vorbereitung für eine Komposition der Auferstehung Christi; No. 95, der erste Entwurf für seinen berühmten Bronzedavid; und die den Meister in seiner vollen Eigentümlichkeit zeigende bewundernswert komponierte Thonskizze der Grablegung Christi, No. 97A; möglicherweise auch die einst bemalte Jünglingsbüste, No. 100. Vielleicht aus Verrocchios venezianischem Aufenthalt stammen die beiden in parischem Marmor ausgeführten Reliefbildnisse des der italienischen Kultur zuneigenden Ungarnkönigs Mathias Corvinus, No. 98 und seiner Gattin, Beatrice von Arragon, No. 99.

An der linken Zwischenwand erhebt sich auf einem Altarbau der aus venezianischen Tischfüssen, No. 188 u. 189 und einer dem 11. oder 12. Jahrhundert angehörenden Platte aus Verde antico, No. 14, gebildet ist, die Terrakotta-Statue der thronenden Maria mit dem Kinde. Sie ist ein Hauptwerk des Florentiners Benedetto da Majano, das an einfacher harmonischer Linienführung bei grofsem Reichtum der Bewegungsmotive, an vornehmer Würde in der Haltung der Madonna und an Lebensfrische des Kinderkörpers, endlich in der trefflich erhaltenen naturalistischen Bemalung auch in Italien kaum seinesgleichen hat.

Unter den der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörenden florentinischen Arbeiten an der zweiten Zwischen-

Digitized by Google

wand rechts verdient das Bacchanal No. 106A und das lebendige, dem Verrocchio zugeschriebene Reliefbildnis des alten Cosimo de' Medici, des „Vaters des Vaterlandes", No. 104, besonders hervorgehoben zu werden.

Gegenüber No. 154 das bedeutende Werk eines von Donatello beeinflufsten sienesischen Meisters zwischen zwei Thonbüsten, von denen No. 191, das Bildnis eines Mitgliedes der bolognesischen Familie Pepoli, vermutlich von dem, hauptsächlich als Maler thätigen Francesco Francia herrührt, No. 167, wie die Haartracht und die nicht auf Bemalung reflektierende Behandlung beweisen, von einem venezianischen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Unterhalb mehrere feine venezianische Reliefs, No. 184—186.

An der Rückwand steht ein reichgebildeter Kamin in graugrünem florentiner Sandstein (Pietra serena) No. 106, eine Arbeit von Verrocchios Schüler Francesco di Simone. Auf dem Kaminsims die bemalte Stuckbüste eines Rucellai, No. 141, von einem unbekannten Florentiner Meister, welche in ihrer Bemalung den naiven Naturalismus des Quattrocento, verbunden mit einer seltenen Gröfse der Auffassung erkennen läfst, daneben die in demselben Material ausgeführte Büste des Lorenzo magnifico, No. 148, die trotz der etwas oberflächlichen Durchbildung die häfslichen, aber bedeutenden Züge des grofsen Florentiners zu energischem Ausdruck bringt. Vor dem Kamin die energische, mit grofsem dekorativen Geschick behandelte Bronzebüste des Papstes Gregor XIII. (1572—1585) von einem Römischen Meister aus der Schule Michelangelos.

IV. Abschnitt. Das Terrakottarelief No. 87, auf der ersten Zwischenwand rechts, zeigt die Vision Innozenz' III, dem im Traume der die wankende Laterankirche mit seinen Schultern stützende hl. Franz erscheint. Es ist ein nicht zur Verwendung gekommenes Modell von Benedetto da Majano für seine berühmte Kanzel in S. Croce zu Florenz. Darüber einige Stucknachbildungen nach Werken Benedetto's. Von demselben die trefflich bemalte Thonbüste des Filippo Strozzi,

Digitized by Google

des Erbauers des Palazzo Strozzi in Florenz und das marmorne Sockelstück mit Cherubköpfen, No. 88.

Das an der zweiten Zwischenwand befindliche Rundrelief der Anbetung des Kindes, No. 64, von Antonio Rossellino ist das eigenhändige Modell des Meisters für das Marmorwerk im Museo Nazionale zu Florenz, das es aber durch die gröfsere Frische der Behandlung weit hinter sich läfst. In der breiten Vortragsweise verrät sich als Werk der Hochrenaissance die vermutungsweise dem Andrea Sansovino zugeschriebene Büste der Teodorina Cibò, der Tochter des Papstes Innocenz VIII, No. 225.

Vor der Mitte der linken Wand steht Michelangelo's, für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gearbeitete, Marmorstatue des jugendlichen Johannes, der im Begriff ist, aus einem Ziegenhorn Honig zu trinken, welchen er aus der Wabe in seiner Linken in das Horn auslaufen liefs. Als etwa zwanzigjähriger Jüngling hat Michelangelo diese Statue gemeifselt, die sich in der Naturtreue der Detailbehandlung noch an die Anschauung der Frührenaissance anschliefst, während die starken Gegensätze in der Bewegung und die etwas manierierte Bildung des Kopfes schon den eigentümlichen Stilcharakter des Meisters verraten. Rechts davon, No. 61, die Büste der Marietta Strozzi, wohl irrtümlich von Vasari dem Desiderio zugeschrieben, ein Werk von vornehmem Ausdruck und geschmackvollster Anordnung. Der, technisch mit höchster Vollendung bearbeitete Marmor zeigt noch Spuren früherer Bemalung und am Hals ein Loch zur Anbringung eines ächten Schmuckstückes, links die tüchtige Marmorbüste eines florentiner Edelmanns, No. 69, vermutlich von Antonio Rossellino.

Oben jederseits ein Flachrelief aus bemalter Papiermasse, Arbeiten des Jacopo Tatti, gen. Sansovino, in denen sich neben der breiten an Michelangelo gemahnenden Körperbehandlung ein eigentümlicher Nachklang Donatellesker Motive in der Anordnung erkennen läfst.

Während diese beiden Werke aber schon Sansovino's venezianischer Zeit (nach 1527) angehören, weist das grofse Terrakottarelief, No. 232, noch ganz auf seine frühere,

Digitized by Google

römisch-florentinische Thätigkeit. Von demselben Meister ist endlich das grosse Terrakottarelief No. 230, das der künstlerischen Anschauung der Hochrenaissance entsprechend nicht mehr polychrom behandelt ist, sondern mit seinem weissen Anstrich den Marmor zu imitieren sucht.

In den Ecken zwei meisterhafte Büsten, No. 247 u. 248, des venezianischen Bildhauers Alessandro Vittoria, von denen namentlich diejenige des Ottavio Grimani durch die geschickte Tönung des Marmors von trefflicher Wirkung ist.

Der folgende Saal (G) ist durch je zwei Säulen in drei Abschnitte geteilt.

I. Abschnitt. An der Wand links vom Eingang eine grofse aus Holz geschnitzte Prozessionsmadonna, No. 192, von einem Meister aus der Mark Arcona, interessant durch die gut erhaltene Bemalung und die feine Gliederung des Thronsessels. Links davon zwei Florentiner Büsten, No. 142 u. 145; zwei gute Arbeiten Römischer Bildhauer aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, No. 203 und 204 und das lebendige Reliefbildnis eines Lombardischen Meisters, No. 196. Auf der rechten Seite die dem Beginn des 18. Jahrhunderts angehörende, stark barocke, in effektvoller Anordnung mit einem Rigaud wetteifernde Büste des bekannten römischen Malers Carlo Maratti, No. 273. Darüber ein Flachrelief in istrischem Kalkstein, No. 174, zwei lebhaft bewegte Engel, die, als Thürbekrönung gedacht, ehedem wohl ein Wappen zwischen sich hielten.

Der reich ornamentierte Sarkophag in istrischem Kalkstein, No. 171, zeigt den dekorativen Schwung der Lombardi, venezianischer Marmorbildner, die um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts thätig waren. Auf demselben die Kolossalbüste eines Papstes (Alexander VI.?) No. 205, deren etwas schematische Bildung eine sichere Identifizierung nicht möglich macht.

Vor den Säulen ein Putto, der als Brunnenfigur diente No. 121, ein gutes Werk des Andrea della Robbia; und die Marmorgruppe der Daphne, die sich vor dem verfolgenden Apollo in einen Lorbeerstrauch umwandelt, No. 274, eine Nachahmung des berühmten Jugendwerkes Lorenzo Bernini's

Digitized by Google

in der Villa Borghese zu Rom. Vor dem Pilaster Pigalle's treffliche Statue des Merkur (datiert 1748) die als Geschenk Ludwig's XV an Friedrich den Grofsen kam und längere Zeit im Garten von Sanssouci aufgestellt war, bis sie durch eine Kopie von Rauch ersetzt wurde.

Vor den Säulen zwei Schildhalter, No. 165 und 166, von dem Venezianer Alessandro Leopardi, die ehemals auf dem Kranzgesims des jetzt in San Giovanni e Paolo zu Venedig befindlichen Grabmals des Dogen Andrea Vendramin (gest. 1478) standen.

II. Abschnitt. An der Wand rechts ein grofser Altar mit der Auferstehung, ein spätes mäfsiges Werk der Robbia-Schule.

An der Zwischenwand ein Altarvorsatz in Marmor, No. 172, von dem Meister von S. Trovaso, einem venezianischen Künstler, der sich durch das flache, sorgfältig gearbeitete Relief, die hübschen aber eintönigen Gesichter und knittrigen Faltenwurf auszeichnet. Die Lünette in grauem Sandstein, No. 195 A, ist das gute Werk eines lombardischen Künstlers, der in dem Motiv seiner Darstellung, dem etwas karrikierten Schmerzausdruck, an Arbeiten der paduanischen Nachfolger Donatello's anschliefst. Noch stärker von Donatello abhängig ist das Relief mit der allegorischen Figur der Hoffnung, No. 208 A, von dessen Urheber man in genuesischen Kirchen eine Reihe von Arbeiten findet.

An der Fensterwand steht ein interessanter aus Rom stammender Sakristeibrunnen, No. 21 A, von fein gegliedertem Aufbau, dessen Flächenornament und scharf gezacktes Blattwerk auf das 11. oder 12. Jahrhundert zu deuten scheinen.

Vor dem Fenster in einem Schrank verschiedene kleinere Bildwerke des 14. bis 16. Jahrhunderts, unter ihnen besonders bemerkenswert die überaus fein bemalte Statuette der betenden Magdalena, No. 94.

Unter den vor den Säulen stehenden Büsten sind besonders zwei lebensvolle, dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert angehörige Arbeiten hervorzuheben: diejenige rechts, No. 237, von einem Römischen Meister, stellt den Fürsten Cristoforo del Monte, Nepoten Papst Julius III. als Gross-

Digitized by Google

meister des Maltheserordens dar, diejenige links, No. 249, ein Werk des Alessandro Vittoria, den venezianischen Admiral Contarini.

III. Abschnitt. An der Fensterwand befindet sich ein rundbogig abschliefsender Fenstereinsatz, No. 2, aus istrischem Kalkstein, der in einer kreisförmigen Oeffnung das aus X und P (den Anfangsbuchstaben des griechischen Namens Christi) zusammengesetzte Monogrammkreuz zwischen *α* und *ω* trägt. Nach dem Ornament und der Form der Buchstaben stammt das Stück wohl noch aus frühchristlicher Zeit.

Die Rückwand zeigt neben mehreren, dem 7. und 8. Jahrhundert angehörigen, longobardischen Arbeiten, wie den beiden Sarkophagen No. 3 und 4, dem Thürbogen No. 5, die sich durch die Verwendung des altnordischen Bandornamentes charakterisieren, eine Reihe, wie jene aus dem Venezianischen, namentlich aus Murano und Torcello stammender, frühromanischer Architekturteile und Dekorationsstücke, No. 7—21. Vom 8. bis 13. Jahrhundert entstanden, ist ihnen allen die Verwendung christlich-symbolischer Tierbilder in Verbindung mit antikisierendem Pflanzenornament und einer, auf orientalische Gewebe zurückgehenden, symmetrischen Anordnung gemeinsam.

Ueber dem mittleren Sarkophag eine aus Holz geschnitzte, in der Bemalung und Vergoldung vortrefflich erhaltene Madonna, No. 21 D, die, wie die auf dem Sockel angebrachte Inschrift meldet, im Januar 1199 von dem geistlichen Künstler Presbyter Martinus vollendet wurde. In der strengen Komposition, dem starren Blick der Maria, dem beinahe drohenden Ausdruck des ältlich gebildeten Kindes läfst sich neben dem byzantinischen Schematismus kaum etwas von dem neu erwachenden Naturgefühl der gleichzeitigen italienischen Plastik erkennen. Dagegen zeigt die Büste einer süditalienischen Fürstin, No. 28, in der Technik der Bohrlöcher und dem Gesichtstypus die von Niccolò Pisano eingeleitete Rückkehr auf antike Vorbilder, während die kleine Büste eines italienischen Edelmanns, No. 32, eines der

Digitized by Google

frühesten Beispiele der auf unmittelbare Naturwahrheit ausgehenden italienischen Porträtskulptur ist.

An der Zwischenwand zwei lagernde Löwen, No. 21 B und 21 C aus rotem Veroneser Marmor, wie sie als Träger der Portalbaldachine an frühromanischen Kirchen Oberitaliens verwendet wurden und darüber eine Reihe von Werken der für den Aufschwung einer selbständigen italienischen Bildnerei im 13. und 14. Jahrhundert so überaus wichtigen Künstlerfamilie der Pisani. Von dem ältesten, Niccolò, das Lesepult einer Kanzel, No. 22, dessen Aufsenseite die von zwei Engeln in einem Linnen emporgehaltene Halbfigur des Bischofs Buonacorso von Pistoja trägt. Das in der Darstellung verwandte, vielleicht von der Pisaner Domkanzel herstammende Lesepult, No. 24, ist eine Arbeit seines Sohnes Giovanni, des einflufsreichsten Künstlers seiner Zeit, der mit lebendigem Natursinn eine grofse Kraft leidenschaftlichen Ausdruckes verbindet. Ein charakteristisches Werk desselben Meisters ist die grofsartig komponierte und sorgfältig ausgeführte Madonnenstatuette No. 23. Seinem Schüler Andrea Pisano, dessen einziges authentisches Werk die nördliche Bronzethür am Baptisterium zu Florenz ist, kann mit Wahrscheinlichkeit der im Ausdruck mafsvolle, in der Haltung vornehme, aus Holz geschnitzte und bemalte Gekreuzigte, No. 25, zugeschrieben werden. Auf die von französischem Einfluls berührte neapolitanische Kunst weisen die fein bewegten Figürchen eines trauernden Mannes und einer trauernden Frau, No. 29 u. 30, während die vergoldete und bemalte Alabasterstatuette der Maria, No. 206, zeigt, wie in Sizilien neben der orientalischen und französischen Kunst, frühpisanische Vorbilder bis in das 15. Jahrhundert mafsgebend blieben.

An dem Pilaster der Fensterwand, No. 37, ein herb naturalistischer, den semitischen Typus stark betonender Kruzifixus eines Venezianischen Meisters vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

An der dem Fenster gegenüberliegenden Wand eine tüchtige Statue des hl. Hieronymus, No. 164, aus Venedig, in der Art des Bartolommeo Buon. Daneben und darüber

Digitized by Google

Arbeiten der Robbiawerkstatt, zum Teil von Andrea selbst, wie No. 119; und in No. 135 u. 138 zwei charakteristische Stücke der späteren Zeit, bei denen zur Erzielung einer intensiveren naturalistischen Wirkung die Fleischteile nicht glasiert, sondern mit Oelfarbe bemalt wurden.

Zu den Seiten der Thüre zwei Pilaster No. 169 und 170, mit trefflich gearbeitetem Rankenornament in der Art der Lombardi.

In der Mitte eine venezianische Brunnenmündung No. 162, die in der Anordnung und Behandlung an Säulenkapitäle des Dogenpalastes erinnert.

Die deutschen Originalskulpturen sind in dem Erdgeschofs des Neuen Museums in dem ehemaligen Nordischen Saal mit den Abgüssen nach älteren deutschen Bildwerken vereinigt, s. VI. Deutsche Bildwerke.

Digitized by Google

III.

MÜNZ-KABINET.

Das Königliche Münz-Kabinet. Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl von Dr. Julius Friedländer, Direktor, und Dr. Alfred von Sallet, Direktorial-Assistent des Königl. Münz-Kabinets. Mit 11 Tafeln. Zweite Auflage. Berlin, 1877. Mit Nachtrag von 1882. Gebd. Preis 5 Mark.

Dasselbe. Kleine Ausgabe. Zweite Auflage. 1890. Preis 50 Pfennig.

Beschreibung der antiken Münzen. Band I (Chersonesus Taurica, Thracien u. s. w., von A. v. Sallet), mit 8 Tafeln und 63 Textabbildungen. 1888. Gebd. 25 Mark.

Dasselbe. Band II (Paeonien, Macedonien und die Könige bis Perdiccas III., von A. v. Sallet), mit 8 Tafeln und 70 Textabbildungen. 1889. Gebd. 20 Mark.

Dasselbe. Band III in Vorbereitung.

Digitized by Google

WEST

A. Dem Publikum geöffnet.
B. Mittelalterliche und neuere Münzen.
C. Orientalische Münzen, Medaillen.
D. Kopien von Münzen u. s. w.
E. Römische und griechische Münzen.

Digitized by Google

Geschichte.

Das Münz-Kabinet, die älteste Abteilung des Museums, ist einigen Nachrichten zufolge schon im XV. Jahrhundert vom Kurfürsten Joachim II. angelegt worden; sein eigentlicher Begründer ist der Grofse Kurfürst, welcher persönlichen Anteil an diesen Schätzen nahm und am Schlusse seiner Regierung auch die schöne Münz-Sammlung des ausgestorbenen pfälzischen Kurhauses erbte. Unter seinem Sohn, dem König Friedrich I., der ebenfalls die Sammlung bedeutend vermehrte, wurde sie von dem gelehrten Lorenz Beger in mehreren prachtvoll ausgestatteten Folianten beschrieben. Unter König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung einige nicht sehr bedeutende Verluste, wenige Erwerbungen wurden unter Friedrich dem Grofsen gemacht. König Friedrich Wilhelm III. vereinigte sämtliche an verschiedenen Orten zerstreute Teile und überwies das Ganze mit den anderen wissenschaftlichen und Kunst-Sammlungen, welche bis dahin dem Königl. Hause gehört hatten, dem Staate. Doch erst seit dem Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde die Sammlung in wissenschaftlichem Sinn verwaltet und systematisch vermehrt; noch mehr in neuester Zeit durch die Erwerbung einiger der berühmtesten Privat-Sammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, namentlich der Sammlungen der Herren von Rauch, B. Friedlaender, General Fox, Graf Tyskiewicz, Graf Prokesch, Oberst Guthrie, Kapitain Sandes, H. Dannenberg, Dr. Grote. Jetzt ist das Königl. Münz-Kabinet zu einem der bedeutendsten der Welt angewachsen und reiht sich den grofsen Sammlungen von London und Paris an. Am 1. Januar 1882 waren 57 000 griechische, (1500 goldene, 51 200 silberne), 33 000 römische

Digitized by Google

(1800 goldene, 15 000 silberne, über 86 000 mittelalterliche und neuere Münzen und Medaillen (5200 goldene, 67 500 silberne), 22 500 orientalische (2000 goldene, 10 000 silberne) vorhanden. Die Zahl beträgt also ungefähr 200 000.

Seit 1840 hat sich die Gesamtzahl der Sammlung verdoppelt, die der antiken verdreifacht, die der griechischen — der wissenschaftlich wie künstlerisch wichtigsten Abteilung — fast verachtfacht.

Übersicht und Anordnung.

Die Münzen, deren Gesamtzahl vorstehend angegeben wurde, sind in fünf Zimmern in 50 Schränken aufbewahrt und nach folgenden Systemen geordnet:

Die antiken Münzen nach dem von Pellerin zuerst eingeführten, von Eckhel verbesserten geographischen System; dasselbe beginnt mit dem Westen Europas, schreitet dann über Griechenland nach Asien fort, und kehrt über die Nordländer Afrikas nach dem Westen zurück. Die Reihenfolge ist demnach: Hispanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien, die Donauländer bis zum schwarzen Meere, Thracien, Macedonien, Hellas, die hellenischen Inseln, Kleinasien, Syrien, Persien, Baktrien, Aegypten und die Küstenländer Nordafrikas. Innerhalb jedes Landes folgen die Städte alphabetisch, den Münzen der Länder schliefsen sich die der Könige in chronologischer Reihe an, und jedem Lande folgen die ihm nächstgelegenen Inseln. Die unter den römischen Kaisern in vielen griechischen Städten geprägten Münzen liegen bei den autonomen dieser Städte. Die durch Schönheit und Reichtum besonders ausgezeichneten Reihen sind Unteritalien, Sicilien und der Norden Griechenlands, Thracien und Macedonien.

Eine eigene Abteilung bildet das Aes grave, grofse gegossene Kupferstücke, das älteste Geld in Rom und im nicht hellenischen Italien. Die römischen Münzen teilen sich in die der Republik und der Kaiser. Abweichend von Eckhels System sind in unserer Sammlung von Arcadius und Honorius an die Münzen der westlichen und östlichen

Digitized by Google

Reichshälfte getrennt worden. Denen der östlichen schliefsen sich die byzantinischen bis zur Eroberung von Konstantinopel an. Die Sammlung römischer Münzen ist sowohl, was ganze Reihen, als was einzelne Prachtstücke, wie Medaillons anlangt, jetzt eine der vollständigsten.

Die Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit sind unlängst nach folgendem System neu geordnet worden: die erste Abteilung bilden die Münzen der Staaten, welche unmittelbar aus der Völkerwanderung hervorgingen, der Ostgothen, Westgothen, Vandalen und Longobarden. Die zweite enthält die Münzen der Merovinger und Karolinger. Das merovingische Reich griff bekanntlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus, es prägte in Dorestadt, Mainz und Sitten. Also kann man die Münzen nicht sämtlich zu den französischen rechnen, aber vereinigt müssen sie werden, denn nur so geben sie, und noch mehr die der Karolinger, ein Bild dieser mächtigen Reiche. Die Karolingischen Münzen sind unter sich in deutsche, französische, aquitanische und italienische gesondert; in jeder dieser vier Unterabteilungen folgen die Städte alphabetisch, bei jeder Stadt die Münzen der Könige und Kaiser chronologisch. Mit der dritten Abteilung beginnen die einzelnen Staaten und zwar nach den Nationalitäten geordnet, zuerst die germanischen, dann die romanischen, endlich die slavischen und Ungarn. Unter den germanischen beginnt Deutschland. Den in besonderer Vollständigkeit vertretenen, viele Unica und Prachtstücke resten Ranges enthaltenden Münzen der brandenburgisch-preufsischen Fürsten folgen die Provinzen von Osten nach Westen. Die Provinzen lassen sich nicht gleichmäfsig ordnen; während z. B. die Mark Brandenburg fast immer ein Ganzes gewesen ist, also hier die Städtemünzen eine alphabetische Reihe bilden, liegen dagegen in Schlesien zuerst die Münzen der grofsen piastischen Fürstentümer, und dann erst die der Städte. Ebenso beginnen in der Rheinprovinz die drei grofsen Staaten, aus welchen sie besteht: Kur-Köln, Kur-Trier und Jülich-Kleve-Berg, und dann erst folgen die Dynasten und Städte. Nach dem preufsischen Staat kommen die anderen norddeutschen, von Osten beginnend und

Digitized by Google

dann von Westen nach Osten zurückkehrend die süddeutschen, so dass die deutschen Länder Oesterreichs den Beschluſs machen. Jeder Staat ist für sich gleich Preuſsen geordnet. In Oesterreich sind zwischen den Landesherren und den Städten die Reichsfürsten eingeschaltet, welche ohne Souveränität das Münzrecht besaſsen. Elsaſs, Lothringen, Luxemburg und Limburg, deutsche Länder, in denen nur deutsche Fürsten und deutsche Reichsstädte geprägt haben. gehören aus historischen Gründen in einer Münzsammlung um so mehr zu Deutschland, als sie gleichzeitig mit der Entfremdung vom deutschen Reich ihre Prägerechte verloren hatten. Nach Deutschland kommen die übrigen germanischen oder überwiegend germanischen Staaten: die Schweiz, die Niederlande, England und Skandinavien. Die vierte Abteilung umfaſst die romanischen Staaten; Italien beginnt als das im Mittelalter wichtigste und numismatisch reichste Land. Von Norden hinabsteigend das Savoyische Reich, die Lombardei, Venetien, die Herzogtümer Toscana, Rom und das Patrimonium, Romagna und die Marken, endlich Neapel, Sicilien und Malta. Die fünfte Abteilung enthält die slavischen Länder und Ungarn, also Polen mit Littauen, Galizien und Krakau, Russland, Ungarn und Siebenbürgen, Slavonien, Dalmatien, Serbien, Albanien, Rumänien. Griechenland mit den Mittelaltermünzen der fränkischen Fürsten von Athen und Achaia, Chios, Lesbos, Rhodos und mit den Kreuzfahrermünzen, bildet den Schluſs. In der sechsten Abteilung sind die überseeischen Kolonialmünzen nach den Weltteilen vereinigt, und in jedem Weltteil die Kolonieen jeder Nation. Die siebente Abteilung umfaſst die orientalischen Münzen, die achte die Medaillen auf Privatpersonen. Diese letzte Abteilung des Münz-Kabinets ist reich und schön; sie enthält eine Fülle der herrlichsten Erzeugnisse der italienischen Renaissance des XI. und XII. Jahrhunderts, sowie vorzügliche Werke der deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts.

Die Untersuchungen über die Münzsysteme des Altertums sind noch keineswegs zum Abschluſs gelangt und manche Resultate, welche als sicher betrachtet werden und

Digitized by Google

auf die man weitere Vermutungen gründete, haben sich als nichtig und haltlos erwiesen. Für den Beschauer einer Auswahl antiker Münzen, welche hier nicht als merkantile Ware, sondern als Kunstwerke und geschichtlich wichtige Altertümer ausgestellt sind, sind daher detaillierte metrologische Auseinandersetzungen weder wertvoll noch nützlich; es mag genügen einen kurzen Überblick über die häufigsten antiken Münzsorten zu geben.

Die Münzeinheit der Griechen war die Drachme, je nach den Gegenden und der Zeit von verschiedenem Wert. Die sogenannte attische Drachme, nach einem in Euboea, Athen, Sicilien, Unteritalien, teilweise Macedonien, Thracien u. s. w. üblichen Fuſse ausgeprägt, wiegt etwa $4_{,3}$ Gramm, besonders häufig ist das Vierdrachmenstück, Tetradrachmon, namentlich in Athen und Sicilien, wo bisweilen schwere Stücke von etwa $17_{,9}$ Gramm vorkommen; auch unser ausgelegtes äuſserst seltenes Stück von Dephi wiegt rund 18 Gramm. Alexander der Groſse und fast alle Diadochen prägten nach dem sogenannten attischen Fuſs, namentlich zahlreich Vierdrachmenstücke, die in späterer Zeit im Gewicht und Metallgehalt immer schlechter und geringer werden. Die Goldmünzen, Stater und dessen Abteilungen, sind in Athen selten, desto häufiger werden sie von Philipp von Macedonien und seinem Sohne Alexander ausgeprägt (Gewicht etwa $8_{,6}$ Grm.); eine ebenfalls sehr verbreitete Goldmünze des Altertums ist der sogenannte Dareikos der persischen Könige (etwa $8_{,3}$ Grm.).

Auf der Insel Aegina — wo der Sage nach König Pheidon die Münzprägung erfand, war ein schwerer, weitverbreiteter Münzfuſs üblich, dessen sehr häufiges Didrachmon mit Schildkröte und vertieftem Viereck (man hat Stücke bis etwa $13_{,7}$ Grm.) für die früheste griechische Prägung besonders charakteristisch ist. Eine ebenfalls weit verbreitete Münzsorte des Altertums war das korinthische Didrachmon (auch vielfach, wie die Goldmünze, „Stater" genannt), von Korinth und dessen zahlreichen verbündeten Kolonieen, darunter auch Syrakus, geprägt (Gewicht etwa $8_{,5}$ Grm.) mit Pallaskopf und Pegasus.

Digitized by Google

In Kleinasien, wo sehr früh Goldmünzen vorkommen (s. z. B. die sogenannten lydischen Goldstücke (No. 766—799), ist besonders häufig das aus Electrum (Mischung von Gold und Silber) geprägte Doppelstaterenstück (Kyzikener) im Gewicht von etwa 16 Grm., und dessen Sechstel.

Die mittelitalischen Staaten hatten zuerst grofse gegossene Kupferstücke als Geld, bisweilen kommen ganz unförmliche, ihrem Gewicht nach unerklärliche backsteinförmige Stücke vor. Alle diese mittelitalischen und römischen viereckigen Münzen sind von grofser Seltenheit.

Die ältesten runden gegossenen Kupfermünzen Roms, der As und seine Teile, sind im Gewicht mehrfach reduziert worden. Die ältesten Asse wiegen etwa 300 Gramm, gegen Ende des zweiten Punischen Krieges betrug ihr Gewicht $^1/_3$ des ursprünglichen, später $^1/_6$, $^1/_{12}$, $^1/_{24}$; das Kupfergeld war nur noch Scheidemünze, denn seit 268 wurden Silbermünzen von $^1/_{84}$ Pfund geprägt; der Denar galt 10 Asses, der Quinar 5 der Sestertius $1^1/_2$. Dieser wurde allgemeine Rechnungsmünze, obwohl sehr selten ausgeprägt.

Unter Nero war der Denar noch $^1/_{96}$ Pfund; allmählich verlor er an Wert, namentlich auch durch Verschlechterung des Silbers, ja er wurde zuletzt eine Kupfermünze. Diokletian stellte den alten Denar von reinem Silber als $^1/_{96}$ des Pfundes wieder her und schrieb die Wertzahl XCVI darauf.

Gold wurde in Rom seit dem zweiten Punischen Kriege geprägt, aber zuerst selten; seit Augustus häufiger, 40 Goldstücke aus dem Pfunde. Allmählich verloren auch die Goldstücke an Gewicht, Diokletian stellte auch hierin die Ordnung wieder her, er prägte 60 aus dem Pfund und setzte Ξ, das griechische Zahlzeichen 60, darauf; spätere Kaiser prägten 72 aus dem Pfunde und setzten LXXII und *O B*, das griechische Zahlzeichen 72, darauf.

Ausgelegte Münzen.

Eine Anzahl der schönsten und interessantesten Münzen aller Zeiten und Länder, mehr als 2000 Stück, sind auf Schautischen ausgelegt.

Digitized by Google

Diese Auswahl beginnt (A) mit Hellas, dessen Inseln und die kleinasiatischen Küsten, zuerst (I) die Anfänge der griechischen Münzprägung, wohl bis ins VII. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichend. Besonders wichtig sind die uralten Stücke von Aegina (1—3); charakteristisch für diese älteste Prägung ist die kugelige Form und ein meist roher vertiefter Einschlag auf der Rückseite, oft vielfach geteilt.

Es folgen (II) die altertümlichen bis etwa zum Jahre 400 v. Chr. reichenden Münzen, welche auf jeder Seite ein Bild, oft schon in vollendeter Kunst zeigen; hierher gehören die Reihen der athenischen Münzen (54—65) darunter das äufserst seltene Zehndrachmenstück. Eine nicht sehr alte durch mannigfaltige oft schöne mythologische Darstellungen ausgezeichnete Reihe bilden die kleinasiatischen Goldstücke; meist sind die prägenden Städte unerkennbar, da Aufschriften fehlen. Die Münzen des vollkommenden Stils (III) 123—261 bieten die grofsartigsten Leistungen der antiken Stempelschneidekunst, die von den bedeutendsten Werken der griechischen Plastik nicht übertroffen werden. Als besonders schön verdienen Erwähnung die Münzen von Elis 132—143 und die durch Epaminondas' Unternehmungen veranlafsten peloponnesischen Prägungen von Messene (144) Arkadia (152), Pheneos (153), Stymphalos (154). Auch 126 von Korinth mit dem Bellerophon und der Chimaera auf der Rückseite ist vortrefflich. Einige Münzen der Epoche der gesunkenen Kunst (IV) 262—277 schliefsen die Reihe der Gepräge von Hellas.

Es folgt (B) der Norden Griechenlands, welcher eine eigentümliche zuerst kräftige energische, dann die höchste Schönheit und Grofsartigkeit erreichende Kunstentwicklung darbietet. Hervorragend durch archäologischen Wert ist die uralte Silbermünze von Aenea in Macedonien (285 B) mit der Flucht des Aeneas von Troja, wohl die älteste Darstellung aus dem troischen Sagenkreise. Die Anfänge der Prägung und die alten Münzen von Thracien und Macedonien zeigen uns in den Reihen von Aenus und Thasus (307—315) schon Beispiele grofser Schönheit; die Appollköpfe von Amphipolis und auf den Münzen des chalcidischen Bundes

Digitized by Google

(beide wohl etwa 370—360 v. Chr.) gehören zum Schönsten, was uns von antiken Denkmälern überhaupt erhalten ist (325—330). — Es folgen (IV) die Münzen der macedonischen Könige, die Diadochen und einige kleinasiatische Königreiche, auch die Parther. Die macedonischen beginnen mit Alexander I. († 454 v. Chr.). Alexander des Grofsen erste Nachfolger begannen ihr Bildnis auf die Münzen zu setzen. Unter den Münzen der Diadochen sind besonders reiche wichtige Reihen die der syrischen und der ägyptischen Könige. Die letzten Ausläufer der griechischen Kultur im fernen Osten sind die baktrisch-indischen Königsmünzen.

Die dritte Hauptabteilung (C) bildet Sicilien und Grofsgriechenland, wo eine der reichsten Prägungen des griechischen Altertums sich entwickelte. Die uralte Prägung beginnt in Unteritalien mit den eigentümlichen, auf einer Seite erhabenen, auf der andern vertieften, sogenannten Incuci. Unter den altertümlichen Stücken ist besonders merkwürdig das Dekadrachmon von Syrakus aus der Zeit der ersten hieronischen Dynastie (No. 550), um 478 v. Chr. geprägt.

Unter den Münzen des vollkommenen Stils stehen die herrlichen syrakusanischen Dekadrachmen mit den schönen weiblichen Köpfen oben an (No. 598—604), um 400 v. Chr. geprägt; auch einige Münzen Grossgriechenlands sind von hoher Schönheit (No. 723, 776) und besonders die Goldmünze von Tarent mit dem kleinen Taras, welcher seinen Vater Poseidon anfleht. Merkwürdig sind die Denare aus dem italienischen Bundesgenossenkrieg (777—781).

Einige etruskische und die Münzen barbarischer Völker (Kelten, Keltiberier u. a.) schliefsen diese Abteilung.

Die vierte Hauptabteilung (D) bilden die Münzen der persischen und semitischen Völker; hervorzuheben sind darunter die Sassaniden, die Sekel der Juden unter Simeon Maccabäus (No. 818), die Silbermünze aus dem letzten Befreiungskampfe der Juden zur Zeit Hadrians (No. 820), die schönen von den Karthagern in Sicilien geprägten Stücke.

Endlich folgen (als Abteilung E) einige in griechischen Städten unter den römischen Kaisern geprägte Münzen, unter denen No. 862 und 863 den Zeus des Phidias darstellen,

Digitized by Google

No. 885 sich auf die Sintflut bezieht, der Name Noah's *(NΩE)* steht darauf.

Die römischen Münzen (F) beginnen mit den grofsen gegossenen Kupferstücken Roms und der Rom benachbarten Länder, dem sog. Aes grave (No. 890—923). Auch einige Münzen der Republik folgen; die Kaisermünzen, mit Cäsar beginnend, welcher in seinem letzten Lebensjahre 44 v. Chr. seinen Kopf auf die Münzen setzte, (No. 953). Merkwürdig ist der Denar des Brutus mit seinem Kopf, dem Datum der Ermordung Cäsars und zwei Dolchen neben der Freiheitsmütze. An die lange Reihe der Kaisermünzen schliefsen sich einige grofse Stücke, die nicht Geld, sondern Medaillen im modernen Sinne waren; besonders ausgezeichnet ist das des Antoninus Pius, ein Unikum, eines der gröfsten Bronzemedaillons des Altertums. Die grofsen Goldmedaillons aus später Zeit dienten als Ehrenzeichen.

Unter G folgt eine Auswahl mittelalterlicher und neuerer Münzen, beginnend mit denen der Vandalen, Ostgothen und den anderen aus der Zeit der Völkerwanderung, dann historisch merkwürdige Münzen, zuletzt eine Reihe brandenburgisch-preufsischer Münzen und Medaillen (No. 1217—1263), mit den merkwürdigen Stücken des Heinrich (Pribislav) von Brandenburg und des Jaczo von Köpnick (No. 1218—1222) aus dem 12. Jahrhundert beginnend.

Den Schlufs der Auswahl bilden zahlreiche deutsche Medaillen des XVI. und italienische des XV. und XVI. Jahrh. Unter den deutschen glänzt durch höchste Anmut und Schönheit der weibliche Kopf von Dürer aus dem Jahre 1508 (No. 1265). Auch die im edelsten Stil der deutschen Renaissance gearbeiteten Silbermedaillen der pfälzischen Fürsten, der Erbauer des Heidelberger Schlosses, zeichnen sich durch geistvolle Bildnisse und vollkommene Ausführung aus (No. 1281 u. f.). Zwei Tafeln enthalten deutsche, meist in Holz oder Kelheimer Stein geschnittene Modelle für den Gufs, bewunderungswürdige Kunstwerke.

Die grofsartigen Werke der italienischen Künstler wurden zuerst wahrscheinlich in Wachs modelliert, dann vertieft abgeformt, in Bronze gegossen und endlich oft ciseliert. Vittore

Digitized by Google

Pisano aus Verona war der erste, der solche Medaillons machte. Von ihm sind No. 1341 der vorletzte byzantinische Kaiser Johann VIII., in Pisa oder Florenz modelliert; No. 1342 Alphons I. von Neapel, auf Kehrseite ein Adler, der den Geiern die Beute überläfst; No. 1345 des Künstlers Bildnis; 1344 ist ein Muster der vollkommensten Ciselierung. Aus etwas späterer Zeit sind die Arbeiten des Sperandio No. 1347, der Medaillon Mohameds II., des Eroberers von Konstantinopel, von Constantius, No. 1350 der ältere Philipp Strozzi, No. 1356 Vecchietti, beide von nicht genannten Künstlern. Abweichend im Stil sind No. 1348 und die Werke des Venetianers Boldu. Dem Schlusse des Jahrhunderts angehörig No. 1351 Alexander VI. und No. 1355 seine Tochter Lucrezia Borgia. No. 1358 und 1359 sind von Celline gute aber vom Künstler selbst überschätzte Arbeiten. Von der jetzt dem Münz-Kabinet überwiesenen reichen Sammlung alter Siegelstempel ist eine Auswahl von zweiundzwanzig besonders interessanten und schönen derartigen Stempeln des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts ausgestellt, welche mit dem Silbersiegel des Herzogs Mestwin von Pommern († 1220) in der Nähe von Schwetz, einst einem Hauptsitze der ostpommerschen Herzöge, ausgegraben, beginnt. Unter den übrigen Stempeln zeichnen sich die grofsen silbernen Stücke der Universität Erfurt (VX. Jahrhundert), von Andernach (um 1300), die Silberstempel der Stadt Brandenburg (Neustadt, XV. Jahrhundert) und von der Universität Wittenberg (wohl von 1502), die Stempel von Trier und Halberstadt, das eines wohl nach der Mark Brandenburg gehörenden „Henneke Wendes" mit dem redenden Wappen eines wendischen Kriegers (IV. Jahrhundert) und das schöne vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verliehene Siegel des Berliner Kapitels der Kirche zu St. Maria und Magdalena (Mitte des XVI. Jahrh.) aus.

Digitized by Google

IV.

GEMÄLDE-GALERIE.

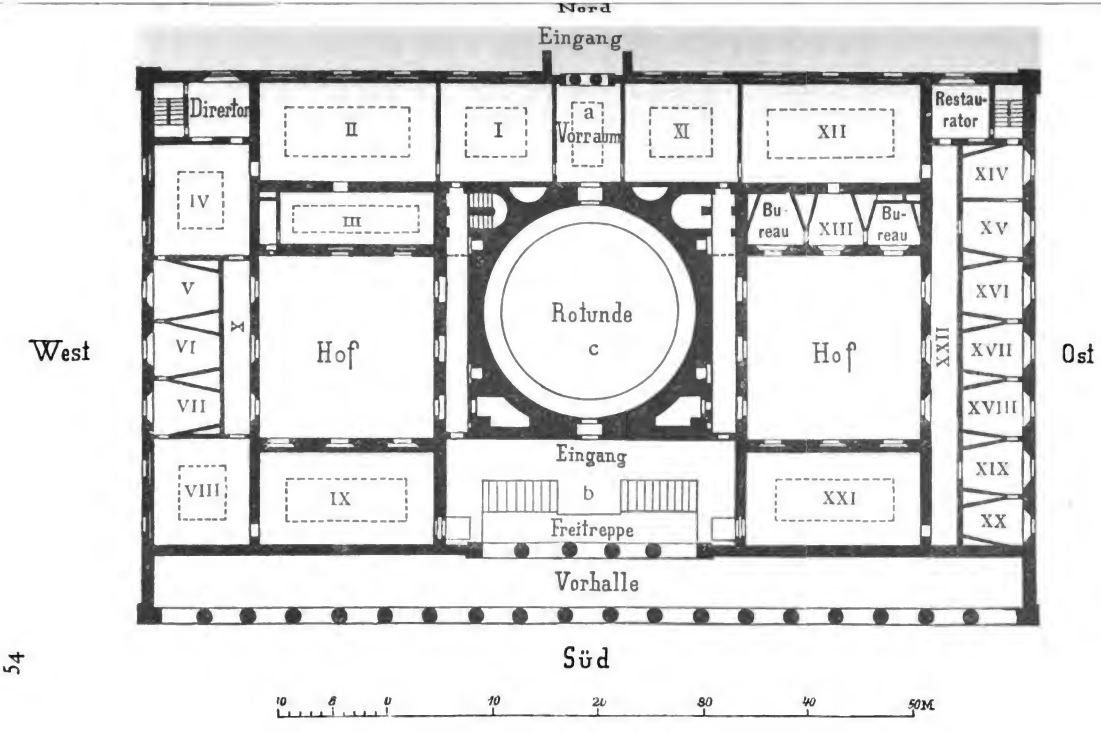
Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Dritte Auflage. Berlin, W. Spemann, 1891. Preis 1 Mark.

Dasselbe mit 60 Lichtdrucktafeln. Gebd. Preis 12 Mark.

Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen und der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Berlin, W. Spemann, 1886. Preis 4 Mark.

Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Erster Band. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. Erschienen sind seit 1888 sechs Lieferungen. Preis per Lieferung 30 Mark.

Digitized by Google


Nord
Eingang
Direktor
II
I
a
Vorraum
XI
XII
Restaurator
IV
III
Bu-
reau
XIII
Bu-
reau
XIV
XV
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
V
VI
VII
X
Hof
Rotunde
c
Hof
XXII
West
Ost
Eingang
VIII
IX
b
XXI
Freitreppe
Vorhalle
Süd
10 8 0 10 20 30 40 50M.

I.

Geschichte der Sammlung. Umbau und neue Anordnung.

Die Berliner Gemälde-Sammlung ist unter den gröfseren Galerien des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Grofse Kurfürst, sowie die Könige Friedrich I. und Friedrich der Grofse, teils durch Einzelkäufe, teils durch Erbschaft eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke von älteren Meistern allmählich erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt. Allein den Plan einer Galeriebildung faſste und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Diese Sammlungen waren die Galerie Giustiniani (gegründet zu Ende des XVI. Jahrh.), welche 1815 zu Paris, und die zu Berlin befindliche Sammlung des englischen Kaufmanns Solly, welche 1821 erworben wurde. Beide bedurften gleichfalls der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Bildern Giustiniani 73 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auswahl aus den K. Schlössern umfaſste etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 111 in den Jahren 1820—1830 gemachte einzelne Erwerbungen, von denen Fr. von Rumohr einen Teil in Italien vermittelt hatte. Im ganzen enthielt die so gebildete Sammlung etwa 1200 Gemälde.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich diese verschiedenen Sammlungen zu einem lehrreichen Gesamtbilde der geschichtlichen Entwickelung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt, neben einigen guten Meistern des Trecento, die

Digitized by Google

verschiedenen italienischen Schulen des XV. Jahrh. in ganz ungewöhnlichem Umfang, vertrat daher in seltener Weise diese so bedeutenden Epochen der italienischen Malerei, während sie aus der Blütezeit derselben, dem XVI. Jahrh., nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte; aus der altniederländischen Schule besafs sie das Hauptwerk der Gebrüder van Eyck, sowie einzelne Werke von Nachfolgern derselben; eine Reihe charakteristischer Werke aus den verschiedenen deutschen Schulen; endlich aus der vlämischen und holländischen Schule des XVII. Jahrh. eine Anzahl kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Die Auswahl der Sammlung Giustiniani ergab eine Folge guter Werke von den italienischen Naturalisten und Akademikern des XVII. Jahrh. Die K. Schlösser lieferten einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom XVI. bis XVIII. Jahrh.; einige Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Werke von L. Cranach; insbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der vlämischen und holländischen Malerei des XVII. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen; namentlich zwei Gemälde von Raphael und eine Reihe von Werken der italienischen Malerei, welche den Bestand der Sammlung Solly zu ergänzen vermochten.

Die so gebildete, 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemälde-Galerie hatte ihren besonderen Charakter, der ihr neben den grofsen europäischen Sammlungen ihren Wert und eine selbständige Bedeutung sicherte. Sie erwies sich im eigentlichen Sinne des Wortes als eine historische Sammlung, d. h. als eine solche, die von der Geschichte der Malerei, ihrem Verlauf in den verschiedenen Schulen und Epochen, ein deutliches Bild zu geben vermag. Keine andere Sammlung, die gleichfalls erst im XIX. Jahrh. gebildete National Gallery zu London ausgenommen, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen.

Dafür fehlte es ihr andererseits an jener Fülle von Meisterwerken aus den besten Epochen, wie ihn die grofsen Galerien von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und

Digitized by Google

Madrid aufzuweisen haben. Diese Lücken auszufüllen war die Galerie-Verwaltung von Anfang an eifrig bemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der grofsen Meisterwerke, konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein. Unter diesen stehen die Madonna del Duca di Terranuova von Raphael, der H. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto obenan. Andrerseits konnten die niederländische Schule des XV. Jahrh. sowie die holländischen Kleinmeister mit einer Anzahl ausgewählter Stücke bereichert werden. — Dagegen ermöglichten seit dem Jahre 1873 reichlichere Mittel gröfsere Erwerbungen nach den verschiedensten Seiten. Von eingreifender Bedeutung war der im Jahre 1874 gemachte Ankauf der Sammlung des Herrn Barth. Suermondt in Aachen, der besten Privat-Galerie Deutschlands. Sie führte eine Reihe der immer noch mäfsig vertretenen holländischen Meister, sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu. Zudem gelang es in den letzten Jahren einige ganz hervorragende Gemälde für die Sammlung zu gewinnen, von denen hier insbesondere drei neue Rembrandt, die beiden Bildnisse von Dürer, das jüngste Gericht von Fiesole, die Andromeda und das Bacchanal von Rubens, sowie die junge Römerin von Sebastian del Piombo und das Frauenbildnis von Velazquez genannt sein mögen.

Diese Erwerbungen seit 1873, machten Änderungen in der Aufstellung unabweislich notwendig. Auch erschien es längst erwünscht, eine Anzahl von Gemälden älteren Bestandes auszuscheiden, um eine Anordnung zu ermöglichen, welche zwar im Prinzip an der historischen Reihenfolge festhält, aber zugleich den anfänglich zu sehr vernachlässigten Gesichtspunkt einer symmetrischen und zugleich künstlerisch wirksamen Gruppierung berücksichtigt. Eine solche Anordnung gründlich und konsequent durchzuführen, dazu war eine Umgestaltung der Räume, also der Umbau der Galerie unerläfslich. Es bedurfte vor Allem, mit Rücksicht auf das verschiedene Format und den künstlerischen Charakter der Bilder, einer mannigfachen Gliederung der Räume, der Ein-

Digitized by Google

teilung in verschiedene Raumformen, welche bisher gänzlich gefehlt hatte, sowie andrerseits einer gründlichen Abhilfe hinsichtlich der Beleuchtung, die insbesondere durch den Bau des neuen Museums geschädigt worden war. Der schon Mitte der sechziger Jahre in Vorschlag gebrachte Umbau, neuerdings nach einem durchgreifenden Plane umgearbeitet, wurde im wesentlichen 1877 begonnen und im Spätherbst 1884 vollendet. — Von dem Vorraum (Plan a) scheidet sich nun die Galerie in zwei symmetrische Hauptteile, entsprechend der systematischen Anordnung der Gemälde in zwei Hauptgruppen: die nach Westen gelegene Hälfte (Räume I—X) umfafst die romanischen Schulen (d. h. die italienische, spanische und französische), die östliche Hälfte dagegen (Räume XI—XXII) die germanischen Schulen (d. h. die deutsche, holländische und vlämische). Auf beiden Seiten ist dann wieder die chronologische Folge innerhalb der Schulen möglichst eingehalten. — Gleichzeitig wurde eine nicht geringe Anzahl von Bildern ausgeschieden, um alle für die hiesige Sammlung irgend entbehrlichen Stücke Provinzial-Museen zuzuwenden (es sind 1884 ca. 500 Bilder zur Verteilung gelangt).

II.

Überblick über die verschiedenen Schulen und deren Hauptwerke.

Die Galerie enthält Denkmäler der Malerei in ihrer Entwickelung von der zweiten Hälfte des Mittelalters bis zum Ausgang des XVIII. Jahrh., und zwar nur Werke der Tafelmalerei (auf Holz oder Leinwand), welche sich in ihrem technischen Verfahren, sowohl in den Darstellungsmitteln als in der Behandlungsweise, von der Handschriften- (Miniatur-) wie auch von der Wandmalerei*) wesentlich unterscheidet. Einzelne Ausnahmen, in denen für die Miniatur oder das

*) Die Werke der Handschriften-Malerei, welche das Museum besitzt, werden im Kupferstich-Kabinet aufbewahrt. Die wenigen Wandgemälde befinden sich z. Z. gleichfalls noch im Kupferstich-Kabinet; es sind verschiedene von der Wand abgenommene und auf Leinwand übertragene Fresken von Bernardino Luini.

Digitized by Google

Wandgemälde dieselbe technische Methode angewendet wurde wie für das Tafelbild, können hier aufser Betracht bleiben. Die Miniatur- wie die Wandmalerei gehen der Tafelmalerei voraus und kommen daher früher zur Entwickelung.

Im früheren Mittelalter bediente sich die Wandmalerei öfters der Leimfarbe, welche auf die mit heifsem Leim getränkte Mauerfläche aufgetragen wurde, bisweilen wohl auch des Temperaverfahrens (s. weiter unten). Zumeist aber wurde der sorgfältig geglättete und getrocknete Bewurf mit Kalkwasser wieder angefeuchtet, darauf die Zeichnung gebracht und nun die Malerei mit Farben, die mit Wasser angerieben und mit Kalk gemischt waren, ausgeführt und um dem Schatten mehr Kraft zu geben, mit Tempera-Farben nachgeholfen (dies das sog. „fresco secco", im Unterschiede von „buon fresco"). Von diesem Verfahren unterschied sich wesentlich die eigentliche Frescomalerei, die erst seit Ende des XIV. Jahrh. in Gebrauch kam und gröfsere Übung voraussetzte. Im Fresco wurde die Malerei mit den Erdfarben, die mit Wasser und Kalk wie bei der früheren Methode gemischt waren, unmittelbar auf dem frischen, noch feuchten Mauerkalk aufgetragen, sodafs sie mit diesem sofort sich verband und verhärtete (buon fresco); hier mufste allemal das auf dem frischen Bewurf begonnene Stück, so lange dieser noch feucht war, mithin am gleichen Tage, vollendet werden. Doch ward auch dieser Malerei bisweilen mit Tempera nachträglich mehr Vollendung und Kraft gegeben.

Die Tafelmalerei, deren dürftige Anfänge in das XI. und XII. Jahrh. zurückgehen, bediente sich bis zum Anfang des XV. Jahrh., in Italien bis gegen Ende desselben, vorwiegend der Temperatechnik, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit in Wasser löslichen Bindemitteln, deren Hauptbestandteil das Eigelb bildete (an Stelle der im früheren Mittelalter gebräuchlichen Eiweifs- und Harzfarben). In Italien wurde dies Bindemittel zumeist aus Eigelb und Feigenmilch, in den nördlichen Ländern aus Eigelb und Honig oder Wein hergestellt. Mit den so zubereiteten Farben wurde die Malerei auf der Holztafel, die vorher einen sorgfältig präparierten Kreidegrund erhalten hatte, aus-

Digitized by Google

geführt und alsdann, nachdem sie wohl getrocknet war, mit einem Firnis überzogen. Dieser, aus einer Mischung von Harz, zumeist Bernstein oder Sandarak, mit Leinöl bestehend, hatte sowohl das Bild vor Feuchtigkeit, Staub und dergl. zu schützen, als auch der Färbung, welche an sich glanzlos war, Schimmer und Leuchtkraft zu verleihen. Da indes die so bereiteten Farben sehr schnell trockneten, mufsten vorher alle erforderlichen Töne auf der Palette oder in besonderen Schälchen präpariert sein, dann in flachen Lagen sowohl übereinander als nebeneinander hingesetzt und durch strichelnde Behandlung, das sogenannte „Schraffieren", insbesondere bei sorgsamer Modellierung des Fleisches, möglichst in einander übergeleitet und verbunden werden. Dies aber machte eine weitere Verschmelzung der Töne und damit eine feinere Durchbildung der Form, wie auch eine gröfsere Fülle und Lebhaftigkeit der Färbung unmöglich. Da zudem die Farbe erst durch den Firnis ihre volle Tiefe und Leuchtkraft erhielt, so war es für den Maler schwer, sich von vornherein der Wirkung zu versichern. Endlich bereitete der nachträglich aufgetragene Firnis an sich mancherlei Schwierigkeiten, sofern er nur langsam trocknete und durch seinen dunklen Ton die Wirkung beinträchtigen konnte.

Diese verschiedenen Nachteile der Temperatechnik führten, als das Bedürfnis nach höherer Vollendung in der Form wie in der Färbung, zugleich mit dem Streben nach gröfserer Naturwahrheit, lebhafter hervortrat, zur Erfindung der sogenannten Ölmalerei. Zwar waren Ölfarben längst im Gebrauch, insbesondere zur Bemalung von Holzstatuen, Wappen, Geräten, Mauerflächen sowie zu ornamentalen Zwecken, und kann daher von einer Erfindung derselben für die Tafelmalerei nicht die Rede sein. Allein ihre künstlerische Anwendung für Tafelbilder, die zugleich ihre Verfeinerung und Vervollkommnung voraussetzte, wirkte in Betracht ihrer bedeutsamen Konsequenzen gleich einer epochemachenden Entdeckung. Es waren die Niederlande, speziell Flandern, und hier insbesondere die Gebrüder van Eyck, (siehe unten), welche im ersten Viertel des XV. Jahrh. die

Digitized by Google

neue Methode und damit die höchste Ausbildung der Tafelmalerei herbeiführten. So vollständig war die Umwälzung mittelst des neuen Verfahrens, dafs die darauf gegründete Darstellungsweise sofort zu einer Vollendung gelangte, die in mancher Hinsicht nicht wieder erreicht worden und auf die weitere Entwickelung der Malerei vom gröfsten Einfluſs gewesen ist. Die technische Neuerung bestand nicht blofs darin, dafs die Bereitung eines mehr geklärten und rascher trocknenden Firnisses, worauf sich zuerst das Augenmerk richtete, erzielt wurde, sondern, was die Hauptsache war, die Farben selbst — zuerst wahrscheinlich in der alten Temperamischung, bald aber mit einem leicht trocknenden Öl (in der Regel Nufs- oder Leinöl) angerieben — d. h. alle Farbentöne erhielten einzeln, ehe sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von geeignetem Firnifs. Dadurch gelang es nicht nur die Töne in zarten Übergängen zu verschmelzen, die mannigfachen Abstufungen des Lichts nachzubilden und der Formbildung gröfsere Weichheit und Vollendung zu geben, sondern der Färbung von vornherein, auch im Detail, den erforderlichen Glanz, sowie Tiefe und Leuchtkraft zu verschaffen, sodass nun das fertige Bild des nachträglichen Firnisses nicht mehr bedurfte. Eine solche Anwendung der neuen Technik setzte naturgemäfs ein klares Bewufstsein höherer künstlerischer Ziele, ein tieferes Verständnis der natürlichen Formen und Lichtwirkungen voraus. Mit ihr erweiterte sich zugleich der Kreis der Darstellung und umfafste bald nicht blofs die ganze sichtbare Natur, sondern auch den Ausdruck des menschlichen Seelenlebens in bisher ungeahntem Umfange. — In Italien kam diese Technik erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. (nach 1470) und auch dann erst allmählich in Aufnahme. Dort auch erfuhr sie im XVI. Jahrh., dann gleichfalls in den nordischen Ländern mannigfache Umbildungen. Die Künstler gingen nun, um die Form noch sorgfältiger zu modellieren und herauszuarbeiten und um das Helldunkel reicher abzustufen, zum Gebrauch der reinen Ölfarbe über, weil ihnen derselbe ein öfteres Übermalen gestattete; den Firniss trugen

Digitized by Google

sie dann erst auf die fertige Malerei als schützenden Überzug auf.

Sowohl die Temperagemälde als die Ölbilder des XV. Jahrh. waren vorherrschend auf Holztafeln gemalt, welche bisweilen mit Leinwand bedeckt, immer aber mit einem festen glatten Kreideüberzug versehen (grundiert) wurden; der blofsen Leinwand bediente man sich nur ausnahmsweise und zu bestimmten Zwecken. Erst im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. kommt die Leinwand namentlich in Italien mehr und mehr in Gebrauch und verdrängt schliefslich die Holztafel fast gänzlich. Dagegen wurde von der niederländischen Malerei des XVII. Jahrh. für Bilder von kleinerem und mittlerem Format die Holztafel noch gern benutzt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der abendländischen Tafelmalerei sind vom Anfange des XVIII. Jahrh.; ein sehr bemerkenswertes Bild dieser Art befindet sich im Saal der deutschen Schule (Saal XI, No. 1216A). Doch ist zu jener Zeit, wie im XIII. Jahrh. überhaupt, einerseits die Miniatur-, andererseits die Wandmalerei noch bei weitem vorherrschend. Und zwar bilden in den nördlichen Ländern insbesondere die Miniaturen, in Italien dagegen die Wandgemälde die mafsgebende Kunst, unter deren Einflufs sich die Tafelmalerei entwickelt. Die gesamte Malerei dient in der ältesten Zeit, bis in das XV. Jahrh., vorwiegend religiösen und namentlich kirchlichen Zwecken. Wenn die Miniatur schon frühzeitig auch Werke weltlichen Inhalts ziert und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann der Ritterburgen und der Rathäuser vielfach verwendet wird, so steht das Tafelbild im XIII. und XIV. Jahrh. fast ausschliefslich — als Antependium, Flügelbild, Altartafel, Reliquienschrein u. s. f. — im Dienste der Kirche. Auch für das Privatleben bestimmt hat es lediglich religiösen Zweck und Inhalt. Erst im XV. Jahrh. beginnt es, neben den biblischen Gestalten und Vorgängen, die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildnis, selbständig zu behandeln und erweitert so immer mehr sein Stoffgebiet, in-

Digitized by Google

dem es zugleich aus den profanen Sagenkreisen neue Vorstellungen aufnimmt.

Altdeutsche Schule. Die Altdeutsche Malerei (XI, XIII bis XV ist in ihren verschiedenen Schulen vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. durch eine mäfsige aber charakteristische Anzahl von zum Teil bedeutenden Werken vertreten. In der älteren Zeit nimmt sie, von früheren Kunstweisen nur mäfsig beeinflufst (am meisten von der byzantinischen), eine ziemlich unabhängige Stellung ein und wird vornehmlich in der kölnischen Schule, von der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. an bis gegen die Mitte des XV., zu hervorragenden Leistungen fortgebildet. Sie erfährt alsdann den Einflufs der Eyckschen Schule und tritt in eine neue Bahn ein; doch nimmt sie bald wieder in ihren verschiedenen Schulen eine eigentümliche Entwickelung, die sich insbesondere durch individuelle Charakteristik und Lebhaftigkeit des Ausdrucks kennzeichnet, aber auch leicht einen handwerksmäfsigen Zug annimmt. Leider wird die letzte Ausbildung, wenngleich durch die grofsen Künstler jener Zeit auf gewissen Gebieten erreicht, durch die politischen und kirchlichen Ereignisse gestört. — Die Gemälde, welche die Entwickelung vom XIII. bis zum Ausgang des XV. Jahrh. vornehmlich charakterisieren, finden sich an der westlichen Wand des Saales XI. Hier das schon erwähnte merkwürdige Werk aus der ältesten Epoche, wohl das bedeutendste erhaltene Tafelbild jener Zeit, aus der westfälischen Schule (Soest, um 1200—1230); dann aus dem XIV. Jahrh. einige kleine Gemälde der kölnischen Schule und zwei Altarflügel aus der ihr verwandten alten nürnberger Schule (vom Meister Berthold. Aus der späteren Zeit sind einige Meister der schwäbischen Schule hervorzuheben: Barth. Zeitblom, das Staffelbild zu einem seiner gröfsten Altarwerke (606 A, XI); Hans Burgkmair aus Augsburg, eine H. Familie (584, XIV); Hans Baldung Grien, mehrere kirchliche Gemälde, darunter eines seiner Hauptwerke (603 A, XIV); Christoph Amberger, zwei Bildnisse (XI und XIV); vor allem aber der

Digitized by Google

jüngere Hans Holbein mit vorzüglichen Bildnissen, darunter eines seiner Hauptwerke, der Kaufmann Georg Gisze (XIV). Es folgen aus der niederrheinischen Schule der „Meister vom Tode Mariä" mit einem Flügelaltar und Barth. Bruyn mit einem seiner besten Werke (No. 588, beide in XIV). Von dem sächsischen Maler Lucas Cranach d. Ä. zählen einige kleinere Gemälde (insbesondere No. 589, XI) zu seinen guten Leistungen. Gut ist neuerdings auch die fränkische Schule vertreten: zumal es in den letzten Jahren gelang, eine der empfindlichsten Lücken, den oft beklagten Mangel an Werken Albrecht Dürers, auf unverhofft glückliche Weise durch einige hervorragende Bildnisse des Meisters, worunter der berühmte Holzschuher, auszufüllen. Ferner sind hier zu erwähnen: ein Hauptbild seines Schülers Hans von Kulmbach (XI), sowie die Bilder der nach Dürer gebildeten Albrecht Altdorfer (No. 638 B, 638 C und 638 D in XIV) und Georg Pencz in XIV).

Altniederländische Schule. (XI, XII, XIII, XIV, XV). In der nordischen Malerei des XV. Jahrh. nimmt diese Schule die erste Stelle ein. Sie hat das eigentliche Prinzip der Tafelmalerei entdeckt und sofort die Darstellung des realen Lebens in dem leuchtenden farbigen Schein aller Dinge bis ins kleinste Detail mit meisterhafter Technik ausgebildet. Hinsichtlich dieser Schule übertrifft die Berliner Galerie durch die Zahl ausgezeichneter Werke alle anderen öffentlichen Sammlungen. Voran steht das Hauptwerk der gesamten altniederländischen Malerei: die sechs Doppelflügel des Genter Altarwerks der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck (XIV, XV). Hieran schliefsen sich von Jan van Eyck: „Der Mann mit den Nelken", die kleine Madonna in der Kirche, die Madonna mit dem Karthäuser und das Bildnis des Arnolfini (XIII). Dann von einem der hervorragendsten aber selbständigen Nachfolger der van Eyck, von Roger van der Weyden, der eine eigene brabanter Schule gründete, drei Flügelaltäre, von denen zwei zu seinen besten Werken gehören (XI, XIV, XV). Von anderen bedeutenden Nachfolgern der van Eyck sind Albert Ouwater (XII, in

Digitized by Google

dem einzigen beglaubigten Gemälde), Dierick Bouts (XI), Petrus Cristus und Gerard David (XII) in guten Bildern vertreten.

Besonders reich stellt sich die **Niederländische Schule** des XVI. Jahrh. dar (XII und XIII; zum Teil in den Vorratsräumen). Dieselbe steht jedoch als Kunst einer Übergangszeit an künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurück und ist daher von vorwiegend historischem Interesse. Auf der einen Seite stehen die Meister, welche unter dem Einflusse italienischer Vorbilder die nationale Eigentümlichkeit einbüfsen, allein eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vorbereiten; auf der anderen diejenigen Meister, welche mit der beginnenden Ausbildung der verschiedenen Gattungen der Kleinmalerei: des Sittenbildes, der Landschaft und des Stilllebens, eine neue Kunst-Epoche einleiten. Beide Gruppen sind sehr reichlich, aber z. T. nicht in gewählten Werken vertreten. Zu der ersten zählen insbesondere Jan Gossart (Mabuse), Herri Bles, Joachim de Patinir, Jan van Scorel, Jean Bellegambe, Marten van Heemskerck, Frans Floris, Cornelisz van Haarlem, Abraham Bloemaert u. A. Erfreulicher sind die mehr eigentümlichen der Natur zugewendeten Begründer der kleineren Gattungen, die z. T. in das XVII. Jahrh. hineinreichen: die Gebrüder Brueghel, Cornelius Massys, Paulus Bril, Roelant Savery, David Vinck-Boons u. A. Vorzüglich vertreten ist durch zwei Gemälde der seltene Meister Quinten Massys (XII), der die niederländische Kunstweise des XV. Jahrh. im Sinne der Renaissance fort- und umbildet. Von dem Begründer der Genremalerei Lucas van Leyden finden sich zwei seiner seltenen Bilder (XV), von dem Porträtmaler Antonis Mor ein treffliches Werk aus seiner ersten Zeit (XII).

Vlämische Schule (XII, XVI, XXI, XXII). An ihrer Spitze steht Rubens, zugleich ihr Schöpfer und ihr Führer, indem er die Vlämische Malerei zu selbständiger und den gröfsten Kunst-Epochen ebenbürtiger Bedeutung fortbildet. Von dem grofsen Meister hat Berlin allerdings keine

Digitized by Google

so reiche Zahl umfangreicher Gemälde aufzuweisen, wie Petersburg, Wien, München und Madrid. Doch kennzeichnen die vorhandenen den Künstler nach seinen verschiedenen Seiten und haben zumeist als ganz von seiner Hand vollendete Werke einen besonderen, manche sogar einen hervorragenden Wert. Die Auferweckung des Lazarus (XII) ist ein treffliches Beispiel seiner grofsen Kirchengemälde, während die Diana auf der Hirschjagd (No. 774), die Befreiung der Andromeda (No. 785, beide in XII) und das neu erworbene Bacchanal, (No. 776 B XII) die ganze Fülle von Heiterkeit und Lebenslust seiner mythologischen Darstellungen bekunden. In anderen Werken lassen sich die verschiedenen Stufen seiner fortschreitenden Entwickelung verfolgen: der hl. Sebastian (No. 798 H XII) kennzeichnet die Nachwirkung seines italienischen Aufenthaltes, der seine Formbehandlung läuterte; das 1881 erworbene Gemälde „Neptun und Amphitrite" (No. 776 A in XII), als Komposition ein Hauptwerk, vertritt wieder in anderer Weise die Zeit nach der Rückkehr des Meisters aus Italien; die schon genannten Gemälde sind aus seiner mittleren Zeit, während die hl. Cäcilie (No. 781) und die kürzlich erworbene Andromeda (No. 776 C; beide in XII) ihn auf der vollen Höhe der Meisterschaft in seiner letzten Epoche zeigen. Die Einnahme von Tunis (No. 798 G, XII) gewährt als unvollendetes Gemälde Einblick in seine malerische Behandlung. — Auch von seinem gröfsten Schüler, Antonius van Dyck, besitzt die Galerie charakteristische, zum Teil sehr bedeutende Werke, wenngleich der Meister in seinem Hauptfach, dem Bildnisse, nur spärlich vertreten ist. Es sind verschiedene Altargemälde, sowohl aus seiner ersten Zeit, da er, noch ganz unter Rubens' Einflufs, dessen Weise fast noch zu überbieten versuchte (z. B. die Verspottung Christi, No. 770, XII), als auch ein besonders schönes Werk aus seiner späteren Periode (die Beweinung Christi, No. 778, XXI), nachdem er sich in Italien durch das Studium der dortigen grofsen Meister selbständiger entwickelt hatte (über seine vermutliche Beteiligung an einigen hervorragenden Gemälden des Rubens s. das Verzeichnis selbst). Ebenso

Digitized by Google

sind van Thulden, Diepenbeeck und van Mol (XXI) durch bedeutende Bilder vertreten.

Die grofsen Eigenschaften der Vlämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Komposition, verbunden mit Fülle und Leuchtkraft der Färbung, geben sich auch in den Stillleben der vlämischen Meister kund, im Tierstück monumentalen Umfangs wie im Blumenstrauls. In der Galerie hat diese Gattung insbesondere von Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Brueghel, der in diese Periode übergreift, und Daniel Seghers gute Werke aufzuweisen. — Die Porträtmalerei der Schule zeigt nicht selten als Familienbild durch den grofsen Umfang und durch die festlich stattliche Erscheinung der Dargestellten, sowie durch die malerische Umgebung einen ins Monumentale erhöhten Charakter. Wirkungsvolle Werke dieser Art sind von Cornelis de Vos und Peeter Meert (XII) vorhanden.

Weniger reich ist das vlämische Sittenbild vertreten, das in der farbigen Schilderung eines fröhlichen von Lust und Übermut erfüllten Volkslebens gleiche Vorzüge aufweist. Doch finden sich von dem jüngeren Teniers eine Reihe charakteristischer und zum Teil trefflicher Werke (No. 856 und 866 C, XVI; 857, XII und 859, XXII). Von dem gleichen Meister ist das Bild No. 866 E beachtenswert, Neptun und Amphitrite (XII), da er hier, wie öfters, die Hauptfiguren einem grofsen Bilde des Rubens (No. 776 A, s. oben) entnommen hat. Von Brouwer, jenem genialen Maler des vlämischen Volkslebens, der mit treffendem Humor die feinste malerische Behandlung verbindet, ist eine in ihrer Art sehr seltene grofse Landschaft, in der tageshellen Wirkung treu beobachtet und von geistreicher Behandlung, hervorzuheben (XVI). — In der Landschaft repräsentieren die älteren schon genannten Meister Jan Brueghel (XVI) und Paulus Bril (XII) zwei verschiedene Richtungen; der erstere die zierliche farbenreiche Schilderung des heimatlichen Landes, der zweite die mehr dekorative Darstellung der südlichen Natur mit ihrem klassischen Formenreichtum, eine Gattung, auf deren weitere Entwickelung er grofsen Einflufs ausgeübt hat.

Digitized by Google

Holländische Schule. Die Holländische Schule zeichnet sich durch eine seltene Vollständigkeit der gröfseren und kleineren Meister aus. Die Künstler, welche die Anfänge dieser Schule kennzeichnen, sind schon genannt. In der weiteren Entwickelung derselben tritt, dem holländischen Volkscharakter entsprechend, nicht (wie in der vlämischen) eine einzige hervorragende Persönlichkeit als bestimmender Mittel- oder Höhepunkt hervor; vielmehr schlagen eigentümlich angelegte Kräfte die verschiedensten Wege ein und begründen so eine ganze Anzahl von kleineren in sich selbständigen Gattungen. Zunächst entwickelt sich die Porträtmalerei, im Einklang mit der grofsen Rolle, welche die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in dem neugegründeten Freistaate spielt. Auf diesem Felde ist neben C. Elias (No. 753 A und D in XII, bisher irrtümlich dem Th. de Keyser zugeschrieben) Jan Ravesteijn, Paulus Moreelse und J. G. Cuyp, insbesondere Frans Hals, der an der Spitze der früheren holländischen Bildnismalerei steht, in einer Reihe von Werken vertreten, welche die Entwickelung des Künstlers verfolgen lassen (insbesondere No. 800 und 801, XXI; 801 F, XVII; 766, 767, 801 G, XX; 801 H, XVIII). Er gehört zugleich durch seine Schilderung von charakteristischen Volkstypen zu den Begründern der holländischen Genremalerei; Beispiele dafür sind No. 801 A, XVIII, 801 C, XIX, auch 801 D, XX. Neben Frans Hals zeichnet sich der Amsterdamer Bildnismaler Thomas de Keijser durch mehrere treffliche Werke aus, (No. 750 B und C, XVII).

Auch die reiche Entwickelung, welche die holländische Genremalerei nimmt, kommt in der Galerie zu einem sehr mannigfaltigen Ausdruck. Und zwar sowohl die frühere Periode, welche sich besonders in der Schilderung einer abenteuernden Soldateska und eines derben Bauernstandes hervorthut, als die spätere. Die letztere machte, neben einer mehr gemütlichen Auffassung des ländlichen Treibens und der beschränkten Existenz der kleinen Leute, mit Vorliebe das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des „Mijnheer" und seines Hauses, zu ihrem Gegenstande. In dieser Gattung sind insbesondere Ter Borch, Jan Steen, Metsu, Net-

Digitized by Google

scher, Pieter de Hooch und der Delft'sche van der Meer zu nennen, alle, wenn auch zumeist mit wenigen Werken, doch gut und charakteristisch vertreten. Dagegen sind die sogenannten Kleinmeister, wie Gerard Dou, Frans van Mieris, Slingeland nur spärlich vorhanden. Hervorragende Werke von besonders gesuchten Meistern sind: von Ter Borch No. 791 und 793 (XXI), von Jan Steen No. 795 (XXI) und 795 C, XIX), von Metsu No. 792 (XXI), von van der Meer No. 912 B (XVI), und eine Perle des holländischen Sittenbildes, eines der schönsten Werke von Pieter de Hooch 820 B (XVII).

Was die Genremalerei besonders auszeichnet, ist die feine Ausbildung des Helldunkels, welche zugleich die schwebende Stimmung des Vorgangs, die leise Bewegung des inneren Lebens zum Ausdruck bringt. Die dadurch bewirkte malerische Vollendung hebt die holländische Kunst auf die höchste Stufe. Und hier ist es nun doch, ähnlich wie in der vlämischen Malerei Rubens, ein über alle hinausragender Meister, Rembrandt, der diese Ausbildung des eigentlich Malerischen vollzieht und auf die Entwickelung der holländischen Schule in ihrer zweiten Periode den bestimmenden Einfluſs übt. Von ihm empfängt auch die Schilderung des Sittenlebens einen höheren künstlerischen Charakter; bedeutende Meister wie Pieter de Hooch, der Delft'sche van der Meer, Nicolas Maes, Adriaan van Ostade standen direkt unter seiner Einwirkung. Von Rembrandt selbst hat die Sammlung charakteristische, zum Teil ausgezeichnete Werke aus seinen verschiedenen Perioden aufzuweisen. Ein hervorragendes Werk des Meisters und von eigentümlichem Zauber ist das Bildnis seiner Gattin Saskia (XVIII); zwei kleine Bildchen mit biblischen Darstellungen (No. 805 und 806, XVII) sind treffende Beispiele für die Wirkung des Helldunkels in der heimlichen Geschlossenheit des Hauses. Vor allem aber sind die drei Rembrandt, welche zu den neueren Erwerbungen gehören (1883), vorzügliche Zeugnisse der Meisterschaft aus seiner besten Zeit: „die Vision des Daniel" (XIX), von besonderem Reiz durch den poetisch-stimmungsvollen Ausdruck des Vorgangs (die Macht des

Digitized by Google

Helldunkels); „Susanna mit den beiden Alten" (XVII), von höchster Vollendung im Einklang blühender Färbung mit Feinheit des Tons, endlich „Joseph von Potiphars Frau verklagt" (XVI), von unübertroffener Pracht und Leuchtkraft des Kolorits. — Auch Rembrandts Schüler sind zum Teil gut vertreten. Charakteristisch für den monumentalen Zug, der gleichfalls durch Rembrandt in die holländische Malerei eingeführt wird, sind die beiden Werke des höchst seltenen G. Horst (XXI).

Die grofse Mannigfaltigkeit der Gattungen, die sich bei der hohen Ausbildung dieser Malerei über alle Gebiete des Lebens erstrecken und sämtlich ihre besonderen Meister haben, läfst sich hier nur andeuten.

Die Landschaft, welche in der Schilderung der heimatlichen Natur jetzt auch die Stimmungen des atmosphärischen Lebens charakterisiert, hat in der Sammlung ihre tüchtigsten Vertreter. Von Jacob van Ruisdael finden sich (unter 10 Bildern) zwei Fernsichten bei Haarlem (XIX und XX) und eine grofse, stürmisch bewegte See (XXII), die zu seinen besten Werken zählen; von A. van der Neer eine ganze Reihe von z. T. erlesenen Stücken; von dem auf dem Kontinente seltenen Philips de Koninck eine holländische Flachlandschaft mit weit ausgedehnter Ferne, zugleich ein bedeutsames Zeugnis für den Einflufs Rembrandt's auf diesem Gebiet der holländischen Malerei (erworben 1887; XXI); von Everdingen u. a. zwei feine Bildchen mit norwegischen Motiven, eine vorzügliche Dünenlandschaft vom Haarlemer van der Meer (XX); auch Hobbema, J. van Goijen, Hackaert, Joris van der Hagen, S. van Ruijsdael sind charakteristisch vertreten. — Nicht minder zeichnet sich durch gute Werke der besten Meister die mit dem Hirten-, Jagd- und Tierleben verbundene Landschaft aus; eine Gattung, welche in Holland zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet wurde. Insbesondere sind hier die Werke von Paulus Potter, Aalbert Cuijp (No. 681 B, XX), Adriaan van de Velde (No. 922 B, XX), Karel du Jardin (848 E und F, XVIII), Philips Wouwerman (No. 899, XXI), Nicolaas Berchem (No. 986, XVII),

Digitized by Google

Hendrik Mommers hervorzuheben. Auch das zu einer besonderen Gattung ausgebildete Architektur-Stück, ebenso das Seebild hat tüchtige Meister aufzuweisen. Für das erstere sind namentlich Barth. van Bassen (No. 695, XXI) und Emanuel de Witte (No 898, XVI) zu nennen; im zweiten ist Ludolf Bakhuisen (No. 895, XXI) und Jan van de Capelle, letzterer mit einem vorzüglichen Bilde vertreten (XXI), während freilich von dem Hauptmeister dieser Gattung, Willem van de Velde nur Werke zweiten Ranges vorhanden sind. Endlich die verschiedenen Arten des Stilllebens, welche der Holländer mit jener besonderen Liebe und Sorgfalt gepflegt hat, die er dem Schmuck und Geräte seines reich ausgestatteten Hauses, den Blumen und Früchten seines wohlversorgten Gartens zuwendet. Hier zeigt sich in der Vollendung des Kolorits, in dem bald reiche Farbenpracht, bald feingestimmtes Helldunkel vorwiegt, verbunden mit staunenswerter Zartheit der Durchführung, die grofse Meisterschaft, zu welcher eine Anzahl von Künstlern diese Gattung erhoben haben. Treffliche Beispiele bieten die Gemälde von Jan Weenix (No. 974 A und 1001, XVII und namentlich das neuerdings erworbene Bild No. 919 B, XVII), Kalf, Jan D. de Heem (No. 906 und 906 B, XXI), Jan van Huijsum (No. 972 A und B, XX), Rachel Ruijsch.

Die Italienische Schule. Die Italienische Schule ist in einer Weise vertreten, die der Galerie ein ganz besonderes Interesse verleiht. Die bedeutsamen Anfänge, welche die Kunst des Trecento ausmachen und durch eine neu erwachte selbständige Natur-Anschauung eine neue Gestaltungsweise und damit die grosse Zeit der Malerei vorbereiten, sind durch eine Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet: und zwar für beide Hauptschulen der Epoche, sowohl für die florentinische als die sienesische (III). Von Giotto selbst dem grofsen florentinischen Meister und Hauptbegründer der neuen Entwickelung, hat die Galerie ein kleines, ihm neuerdings zugeschriebenes Werk aufzuweisen; dagegen von einem seiner Schüler, Taddeo Gaddi, der dem Meister besonders nahestand, ein sehr bemerkenswertes

Digitized by Google

Triptychon (No. 1079—1081, III), sowie ein Paar Tafeln, zu einer gröfseren Folge gehörig, denen Kompositionen Giottos zu Grunde zu liegen (No. 1073 und 1074, III). Charakteristisch für die Schule Giottos ist auch die Madonna von Agnolo Gaddi. Ferner sind Giottos Nachfolger, welche nach gewissen Richtungen die Malerei ihrer weiteren Ausbildung zuführen, Orcagna, Spinello Aretino, Lorenzo Monaco, wenigstens in guten Schulbildern vertreten. Sehr beachtenswert ist ein reizendes Altärchen von Bernardo da Firenze No. 1064 III), das zugleich den Einfluſs der Sienesen zeigt. — Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, besonders anziehend durch den Liebreiz ihrer Bildungen, der sich auch in der Färbung ausspricht. Von dem Hauptwerk der Schule, das ihre bedeutsamen Anfänge und für Siena den Übergang zu der neuen groſsen Epoche der Malerei bezeichnet, von dem umfangreichen Altarwerk, das Duccio in den Jahren 1308—1310 für den Dom von Siena malte, hat die Galerie neuerdings ein Predellastück erworben, das von ganz besonderem Interesse ist (No. 1062 A). Dann finden sich von Lippo Memmi, der neben Simone Martini und nach Duccio zu den Führern der Schule gehört, zwei Madonnenbilder vor (davon No. 1081 A mit seinem Namen bezeichnet), ferner von den Nachfolgern, die für Siena Bedeutung erlangt haben, insbesondere von Pietro Lorenzetti und Bartolo di Fredi, echte Werke, sowie eine Anzahl guter Schulstücke. Auch die sienesische Malerei des Quattrocento, die wir hier anschlieſsen, weil sie mit der groſsen Entwickelung der neuen Epoche nicht Schritt zu halten vermochte, hat charakteristische Erzeugnisse aufzuweisen, namentlich Werke von Sassetta (No. 1122), Neroccio di Bartolommeo (No. 1097 B), Giovanni di Paolo (No. 1007 A). Endlich sind noch andere Schulen und Meister, welche im Trecento neben Florenz und Siena eine sekundäre Stellung einnehmen, in der Galerie vertreten: Alegretto Nuzi von Fabriano, Barnaba von Modena, die altvenezianische und altpaduanische Schule.

Insbesondere aber liegt in dem Besitz von groſsen und kleinen Werken aus der bedeutsamen Epoche des Quattro-

Digitized by Google

cento eine Stärke der Sammlung. Von den führenden Künstlern des XV. Jahrh. wurde bald eine hohe Meisterschaft erreicht, indem sich mit der plastischen Durchbildung der Formen, dem grofsen monumentalen Zug, dem immer weitere Gebiete umfassenden Studium der Natur eine immer zunehmende Herrschaft über die Darstellungsmittel verband. Aus dieser Zeit hat die Galerie in seltener Vielseitigkeit Werke aller namhaften Schulen aufzuweisen, und darunter solche, die über die historische Bedeutung hinaus ein tieferes künstlerisches Interesse gewähren. Daher ist die hiesige Sammlung vornehmlich geeignet, von der vielseitigen und umfassenden Entwicklung des XV. Jahrh. eine deutliche Vorstellung zu geben. Doch bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese Kunst, die Venezianische Schule ausgenommen, vor allem in der Wandmalerei („buon fresco") zu Leistungen von höchstem künstlerischem Werte sich erhoben hat, während sie in den Tafelbildern noch schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betritt.

Aus der Toskanischen Schule, die ein Hauptglied in der Kette jener Entwickelung bildet, sind Hauptwerke vorhanden von Masaccio, Fra Angelico, dessen Jüngstes Gericht (No. 60 A, VI; neuere Erwerbung) zu den schönsten Werken des durch die hohe Anmut seiner Gestalten wie durch den Ausdruck innig reiner Empfindung ausgezeichneten Meisters gehört; ferner von Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo, zum Teil von selbständigem und grofsem künstlerischen Reiz (z. B. No. 106, 69, I; 98, III; 90, VI). Auch von Domenico Ghirlandaio, der für Florenz als Höhepunkt des Quattrocento betrachtet wird, finden sich charakteristische Leistungen (I). Andererseits zeigt sich die Bedeutung der Schule in Werken der seltensten Art. Dahin zählen die Madonna von Verrocchio, welche den Einfluss der Bronze-Plastik und ihrer Formenstrenge auf die Malerei bekundet, und von Piero Pollaiuolo die Verkündigung und der David (erworben 1890), ein interessanter Versuch zur Einführung der Öltechnik (I). — Neue Elemente bringt die Umbrisch-Toskanische Schule hinzu, in der perspekti-

Digitized by Google

vischen Behandlung der Form, der Durchbildung des Nackten, in der Sättigung und Leuchtkraft der Färbung. Auf diesem Felde treten Fiorenzo di Lorenzo, Melozzo da Forli und insbesondere Signorelli hervor, der letztere mit ausgezeichneten Werken, welche an die höchste Blütezeit nahe hinanreichen (I und II). — Aus der Umbrischen Schule finden sich Bilder von Gentile da Fabriano, Bonfigli, Pinturicchio, Spagna, Bertucci; doch fehlt noch der Führer der Schule, Perugino. — Von der Oberitalienischen Malerei ist die Schule von Padua durch deren Begründer Francesco Squarcione und ihren Führer Mantegna, den Meister perspektivischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik, gut vertreten (II); mehr noch gilt dies für die verwandten Schulen von Bologna und Ferrara, aus welchen die Galerie u. a. das Hauptwerk des Cosimo Tura von hohem phantastischem Reiz besitzt (No. 111, II). — Einen sehr bedeutsamen Gang nimmt die Entwickelung der Venezianischen Schule, indem sie mit Einführung der neuen Technik durch Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits die malerische Darstellung vollendet. Auch dafür bietet die Galerie bezeichnende Beispiele. Aus der frühen Zeit ist ein sehr seltener Meister vertreten: der Veroneser Vittore Pisano, der als vortrefflicher Porträtist (besonders durch seine Medaillen berühmt) und als scharfer Beobachter des Naturlebens auf den Fortgang der Schule von Einfluſs gewesen ist (I). Von Antonello da Messina, der die ausgebildete Ölmalerei nach Venedig bringt, finden sich mehrere jener ausgezeichneten Bildnisse, die den Meister neben die gröſsten Künstler aller Zeiten stellen. Von dem eigentlichen Führer der Schule, Giovanni Bellini, und den unter seinem Einfluſs stehenden Zeitgenossen, wie Cima und Carpaccio, von den kleineren Meistern der Schule und den mit den Bellini wetteifernden Vivarini, sowie von dem eigenartigen Carlo Crivelli eine Reihe von Werken, darunter einzelne treffliche Leistungen (so der von Engeln betrauerte Christus von Giov. Bellini, No. 28, VI, und das groſse Altarbild des Luigi Vivarini, No. 38, II). — Endlich sind aus der Lombardischen Schule, der die

Digitized by Google

Behandlung des Helldunkels zufällt, einige Meister, darunter Ambrogio Borgognone, gut vertreten.

Dagegen findet sich von hervorragenden Werken aus der Blütezeit der italienischen Malerei nur eine kleine Anzahl: diese empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke der Berliner Galerie macht ihr allein den Anspruch streitig, zu den grofsen Sammlungen ersten Ranges zu gehören. Immerhin vermag das Vorhandene eine Vorstellung von der grofsen Epoche zu geben. Von Raphael mehrere anziehende Jugendwerke, die seine Entwickelung innerhalb der Umbrischen Schule und über dieselbe hinaus charakterisieren (namentlich No. 145, 247 A, 248 V); von Fra Bartolommeo und seinem Freunde Albertinelli ein grofses Altarbild; die schon erwähnte Tafel von Andrea del Sarto (No. 246, IV): von Franciabigio, dem Freunde und Arbeitsgenossen Andreas, ein gutes Bildnis (V), sowie von dem späteren trefflichen Bildnismaler Bronzino das Porträt des Ugolino Martelli (IV) und, eine der letzten Erwerbungen, das Bildnis der Eleonore von Toledo. Ferner aus der Lombardischen Schule vorab ein höchst beachtenswertes Altarbild, das neuerdings aus dem Vorrat hervorgeholt worden, früher nur für ein Werk aus der Mailändischen Schule galt, aber wohl im wesentlichen als (No. 213, IV) eigenhändiges Werk des grofsen Meisters Leonardo da Vinci angesprochen werden darf (No. 90 B, II); ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari (No. 213, IV), ein gutes Gemälde des seltenen Boltraffio (No. 214, IV), die Caritas von Sodoma (No. 109, V); vor allem aber ein Hauptbild des Correggio, Leda mit ihren Gespielinnen (No. 218, IV); aus den Schulen von Bologna und Ferrara mehrere Bilder von Franc. Francia und seinen Schülern, von Dosso Dossi, Garofalo und Mazzolino. — Den Höhepunkt der Venezianischen Schule bezeichnen mehrere Bildnisse von Tizian, darunter das des Töchterchens des Roberto Strozzi; einige Gemälde des in Galerieen selten vertretenen Sebastian del Piombo, zu denen neuerdings das vortreffliche Bildnis einer jungen Römerin aus Schlofs Blenheim hinzugekommen ist, ein Bild, das uns die Kunst des Cinquecento in ihrer schönsten Blüte

Digitized by Google

vergegenwärtigt; ferner verschiedene Altartafeln von Paris Bordone, Tintoretto und Lorenzo Lotto (sämtlich in IV und VIII); von letzterem noch zwei treffliche Bildnisse (IV und VI); endlich auch profane Malereien zum Palastschmuck von Paolo Veronese und Tintoretto (VIII und a). Vorzüglich ist die an die Venezianer sich anschliefsende Schule von Brescia in ihren besten Meistern Moretto (Bonvicino), Romanino und dem seltenen Savoldo vertreten (VIII); die Altartafel des ersteren (No. 197) gehört zu seinen schönsten Werken.

Die Nachblüte der italienischen Kunst im XVII. Jahrh., jetzt freilich weniger geschätzt als früher und auf ihren wahren Wert zurückgeführt, ist in der Sammlung zum Teil sehr gut vertreten; sowohl die akademische Richtung von ihrer besten Seite in einem Hauptwerke von Guido Reni (No. 373, IX) und einem ausgezeichneten Bildnisse von Carlo Maratti (VII), als die naturalistische Gegenströmung in Caravaggio (IX), von dem sich hier eine seltene Anzahl guter Werke findet, sowie in Ribera und Salvator Rosa. — Endlich zeigt sich der letzte Aufschwung der italienischen Malerei (am Ende des XVII. und im XVIII. Jahrh.), von künstlerischem Wert durch das Verständnis farbiger dekorativer Wirkung und durch virtuose Behandlung unter dem Einflufs der venezianischen Meister, von der günstigsten Seite: ein Hauptbild von Luca Giordano (IX), vortreffliche Werke von Tiepolo (VII und IX), eine Ruinen-Landschaft von G. P. Panini (IX), sowie Städte-Ansichten von Belotto (VII) sind hier hervorzuheben.

Spanische Schule. Durch einige Hauptwerke der gröfsten Meister der Blütezeit, der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., ist die spanische Schule vertreten (IX). Ihre Meisterschaft besteht in der malerischen, auf Helldunkel und Kraft oder auf Feinheit des Tons gerichteten Behandlung, mit der sich lebensvoller Naturalismus, energische Charakteristik und öfters der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung wirksam verbinden. Zu beachten sind besonders ein grofses Bild von Zurbaran, der Feldhauptmann Borro

Digitized by Google

und das schöne Frauenbildnis von Velazquez, sowie die Verzückung des H. Antonius von Murillo, die zu den schönsten Werken derselben zählt. Von den namhaften Zeitgenossen und Schülern dieser grofsen Meister, Alonso Cano, Carreño und Cerezo hat die Galerie einige gute Werke aufzuweisen.

Französische Schule. Auch die französische Schule umfafst nur eine kleine Anzahl von Gemälden, doch giebt diese kleine Zahl von der Entwickelung der französischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrh. ein nahezu vollständiges Bild. Von Nicolas Poussin finden sich einige mythologische Darstellungen, glückliche Beispiele seiner edlen Formgebung und auf stilvolle Gröfse gerichteten Kompositionsweise; namentlich aber ist die Ansicht von Acqua acetosa nicht nur sein Hauptwerk in dieser Gattung, sondern eines der schönsten Werke der klassischen Landschaftsmalerei überhaupt (VII). Von Claude Lorrain zwei italienische Landschaften. Von Charles Lebrun, dessen umfangreiche historische Kompositionen jetzt wenig geschätzt sind, ist ein grofses Familienporträt vorhanden, vielleicht das bedeutendste seiner Werke (IX). Von den Bildnismalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glänzenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wissen, sind mehrere Hauptmeister mit einzelnen aber ausgewählten Stücken vertreten: Pierre Mignard, Nic. Largillière, Hyacinthe Rigaud und Antoine Pesne (IX); letzterer am Berliner Hofe von Friedrich dem Grofsen beschäftigt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte Kunst jener Epoche wohl zu schätzen wufste. — Ebenso finden sich von Antoine Watteau, der das heitere lebensfrohe Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmutigsten Natur mit vollendetem malerischen Reiz darstellte, zwei treffliche Gemälde (eine grofse Anzahl seiner Werke sowie von Bildern seiner Nachfolger bewahren noch die königlichen Schlösser); während von den Malern, die, dem Zuge des Zeitalters folgend, bald mit derberem Reiz die unverhüllte Sinnlichkeit, bald die sinnliche Anmut in einem Schleier gleichsam

Digitized by Google

von Empfindsamkeit und Unschuld wohl zu schildern verstanden, nur J. B. Greuze in einem charakteristischen Bild (VII) vorhanden ist.

III.

Die Hauptwerke der verschiedenen Schulen nach ihrer räumlichen Folge.

Der Besucher betritt die Galerie am besten von dem Eingangsraum (a) aus, wendet sich zunächst nach rechts, zum westlichen Flügel und durchwandert hier die Räume der Folge nach von I—X; geht dann zurück, wieder durch den Eingangsraum (a) und nun zum westlichen Flügel, durch die Säle und Kabinette von XI—XXII. Die Umschau erfolgt in den Sälen, wie in den Kabinetten immer von der dem Eintretenden rechts liegenden Wand. — In der Rotunde (c) sind die Teppiche nach den Kartons Raphael's ausgestellt.

Rotunde (c). Die Teppiche nach den Kartons von Raphael.

Der Papst Leo X. bestellte bei Raphael zehn Kartons, um danach in den Niederlanden (durch Peeter van Aelst zu Brüssel) Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, welche bei kirchlichen Festen zum Schmuck der unteren Wände der sixtinischen Kapelle dienen sollten. Diese Tapeten werden noch heute in einem Saale des Vatikans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas im Gefängnis während eines Erdbebens) ist die hier aufgestellte Folge der obigen gleich und auch in denselben Stoffen gleichzeitig in derselben Fabrik ausgeführt worden. Früher im Besitz Heinrichs VIII. von England, bildete sie bis zum Tode Karls I. eine der Hauptzierden des königlichen Palastes zu Whitehall. Bei der Versteigerung der Kunstschätze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 angekauft worden ist.

1244. Der Tod des Ananias. Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Strafgericht über Ananias aus, welcher, im Vordergrunde zusammengestürzt, den Geist aushaucht.

Digitized by Google

1245. „Weide meine Schafe". Links Christus in lichten Gewändern, mit der Rechten auf den vor ihm knieenden Petrus, mit der Linken auf eine Herde Schafe in der Landschaft deutend. Ringsum die Apostel.

1246. Paulus und Barnabas in Lystra. Links vor einer Säulenhalle Paulus, welcher voll Entrüstung, dafs man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreifst. Hinter ihm Barnabas, Gott bittend, solchen Greuel von ihnen abzuwenden. Rechts das Wunder der Heilung des Lahmen. In der Architektur des Hintergrundes ein Standbild des Merkur, für den das Volk den Paulus genommen hatte.

1247. Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Links Paulus, welcher, mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: „Du sollst blind sein".

1248. Die Bekehrung des Paulus. Der vom Pferde gestürzte Paulus blickt am Boden liegend zu Christus empor, welcher ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint.

1249. Paulus predigt zu Athen im Areopag. Links der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm drei Philosophen verschiedener Schulen. Zunächst im Mittelgrunde mehrere Sophisten über den Inhalt der Rede in lebhaftem Streit.

1250. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gott Vater und Christus empor, welche ihm in einer Glorie von drei Engeln erscheinen.

1251. Der wunderbare Fischzug. Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, ist vor Christus in Erstaunen über das Wunder, das er erkennt, auf die Knie gefallen; hinter ihm sein Bruder Andreas. In dem zweiten Schiffe wird das überfüllte Netz emporgezogen.

1252. Die Heilung des Lahmen. Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem hat Petrus die Hand eines elenden Krüppels zu seinen Füfsen, welcher voll Ver-

Digitized by Google

trauen zu ihm emporschaut, ergriffen und spricht zu ihm: „Stehe auf und wandle".

Eingangsraum a. Venezianische Schule des XVI. Jahrhunderts.

326. Paolo Caliari, gen. Veronese, Mittelbild eines Deckengemäldes: Jupiter, Juno, Cybele und Neptun.

Oberlichtsaal 1. Florentinische und Umbrische Schule des XV. Jahrhunderts.

79B. Luca Signorelli, Maria von Elisabeth begrüfst. — 102. Sandro Botticelli, Thronende Madonna von Engeln umgeben. — 106 A u. B. Derselbe. Simonetta, die Geliebte des Giuliano de' Medici; Giuliano de' Medici. — *53 u. 54 A. Melozzo da Forlí. Allegorische Darstellung der Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino. — Aus dem Cyklus von Gemälden, der sich im herzoglichen Palast zu Urbino befand; zwei andere Stücke in der National-Gallery zu London. — 204. Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten. — 104A. Andrea del Verrocchio, Maria mit dem Kinde. Bei der Seltenheit der Gemälde des Meisters von besonderem Interesse. — *79A Signorelli, Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern. Charakteristisch für die Behandlung der antiken Mythologie im Sinne der Renaissance. — *73. Piero Pollajuolo, Verkündigung; im Hintergrunde das Arnothal mit der Stadt Florenz. — *69. Fra Filippo Lippi, Maria, das Kind verehrend; ein Hauptbild des Meisters aus mittlerer Zeit. — *88. Dom. Ghirlandaio und Francesco Granacci. Maria und Kind in der Herrlichkeit mit Heiligen. — 129. Fiorenzo di Lorenzo, Maria mit dem Kinde; hervorragendes Werk unter Verrocchio's Einflusse. — 95. Fra Filippo Lippi, Maria als Mutter des Erbarmens. — 1124 u. 1128. Sandro Botticelli, Venus; der hl. Sebastian. — 96. Filippino Lippi, Christus am Kreuze von Maria und Franciscus verehrt. — 107. Piero di Cosimo, Venus, Amor und Mars. — *106. Botticelli, Madonna mit den beiden Johannes; ernstes, farbenreizendes Meisterwerk der mittleren Zeit. —

Digitized by Google

59A. Vittore Pisano, Anbetung der Könige; eines seiner seltenen Tafelbilder aus der letzten Zeit.

Oberlichtsaal II. Oberitalienische Schulen des XV. Jahrhunderts.

21. Dom. Ghirlandajo, Judith mit ihrer Magd (1489). — *18A. Antonello. Männliches Bildnis. — 4. Gio. Bellini (?), Beweinung Christi. — 44. Bartolommeo Montagna, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen. — 51. Ambrogio Borgognone, Maria mit dem Kinde. — *29. Andrea Mantegna, Darstellung Christi (in Leimfarben; nachgedunkelt); frühes treffliches Werk. — *111. Cosma Tura, gen. Cosmè, Thronende Maria mit dem Kinde und mit Heiligen; Hauptwerk des Meisters. — 23. Vittore Carpaccio, Petrus segnet den hl. Stephanus und andere Gläubige zu Diakonen ein. (1511.) — 1170. Marco Zoppo, Thronende Madonna zwischen vier Heiligen; Hauptwerk des Meisters. — 27. Mantegna, Maria mit dem Kinde. Auf dem gemalten Rahmen zwischen Cherubköpfen Engel mit den Leidenswerkzeugen. — *112. Lorenzo Costa, Darstellung Christi. (1502.) — *38. Luigi Vivarini, Thronende Madonna mit Heiligen; Hauptwerk aus des Meisters späterer Zeit (1501). — *9. Mantegna, Bildnis des Kardinals Luigi Scarampi. — *90B. Leonardo da Vinci, Der auferstandene Christus zwischen den hl. Leonardo und Lucia (s. Abschnitt II). — 79. Signorelli, Zwei Flügelbilder eines Altars. — *18. Antonello da Messina, Bildnis eines jungen Mannes (s. Abschnitt II). — *2. Giovanni Battista da Conegliano, gen. Cima, Thronende Madonna mit Heiligen; farbiges Hauptwerk. — *20. Marco Basaiti (Venedig). Altartafel. Lünette: Maria mit dem Kinde und Heiligen; in den unteren Abteilungen die hl. Hieronymus, Johannes der Täufer und Franciscus. — *15. Cima, Markus heilt die verwundete Hand des Anianus. — 139. Giovanni Santi (Vater Raphaels), Thronende Maria zwischen vier Heiligen, links der Stifter knieend. — 137A. Benedetto Bonfigli, Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln; dem Fra Angelico nahe.

Digitized by Google

Oberlichtsaal III. Italienische Schulen des XIV. und XV. Jahrhunderts.

1074A. Giotto di Bondone, Kreuzigung; eines der seltenen kleinen Tafelbilder des Meisters. — *1062A. Duccio di Buoninsegna. Gemälde in drei Abteilungen; Mittelbild: Geburt Christi; Seitenbilder: die Propheten Jesaias und Hesekiel (s. Abschnitt II). — 1130. Gentile da Fabriano, Maria mit dem Kinde, mit Heiligen und dem Stifter. — 1081A. Lippo Memmi, Maria mit dem Kinde. — *1064. Bernardo da Firenze, Triptychon: Maria von Christus gekrönt; Geburt Christi; Christus am Kreuz (s. Abschnitt II). — 46. Francesco Morone, Maria mit dem Kinde. — 27A Francesco Squarcione, Maria mit dem Kinde; eines der beglaubigten Werke des Meisters. — 103. Lorenzo di Credi, Maria von Aegypten. — 98. Raffaellino del Garbo, Thronende Madonna mit Heiligen; Jugendwerk; dem Filippino noch nahe. — 1077 u. 1077A. Pietro Lorenzetti, Scenen aus dem Leben der hl. Humilitas; gehören zu einem mehrteiligen Gemälde des Meisters, in der Akademie zu Florenz. — 1040. Agnolo Gaddi, Maria und Kind. — *1079 und 1080. Taddeo Gaddi, Kleiner dreiteiliger Flügelaltar. — 5. Antonio Vivarini, Anbetung der Könige. — 1058. Derselbe, Leben der Maria in sechs Bildern. — 58C. Masaccio, Wochenstube einer vornehmen Florentinerin.

Oberlichtsaal IV. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.

213. Gaudenzio Ferrari, Verkündigung; frühes Werk. — *301. Tiziano Vecellio, Bildnis eines jungen Mannes. — 161. Derselbe, der venezianische Admiral Giovanni Moro. *153. Lorenzo Lotto, Bildnis eines Architekten; hervorragendes Werk der mittleren Zeit. — *338A. Agnolo Bronzino, Bildnis des Ugolino Martelli; treffliches Werk. — 249. Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517; Florenz) und Mariotto Albertinelli (1474—1515; Florenz), Himmelfahrt der Maria; unten am Grabe sechs Heilige. — *218. An-

Digitized by Google

tonio Allegri, gen. Correggio, Leda und Jupiter als Schwan; 1755 durch Friedrich den Grofsen erworben. — 216. Derselbe, Jo und Jupiter. Vorzügliche alte Kopie; das Original in der k. k. Galerie zu Wien. — 243. Benvenuto Tisi, gen. Garofalo; der büfsende Hieronymus. — *259 B. Sebastiano del Piombo, Bildnis einer jungen Römerin; Meisterwerk der ersten Zeit, das früher für ein Werk Raphaels und für das Bildnis seiner Geliebten galt (s. Abschnitt II). — 207. Gio. Ant. Boltraffio. Die hl. Barbara.

Kabinet V. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts

125. Francesco Raibolini, gen. Francia, Hl. Familie; frühes Werk. — *245A. Francesco Bigi, gen. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes. — *248. Raphael Maria mit dem Kinde, gen. Madonna di Casa Colonna; unvollendet, um 1507/8. — 245. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes (1522). — 141. Raphael, Maria mit dem Kinde; gen. Madonna Solly, Jugendwerk um 1501. — *247A. Derselbe. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes dem Täufer, gen. Madonna del Duca di Terranuova. Um 1505; das schönste Werk des Meisters in der Sammlung. — 145. Derselbe. Maria mit dem Kinde und Heiligen; um 1502/3.

Kabinet VI. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

32. Vincenzo Catena, Bildnis des Grafen Raimund Fugger. — *28. Gio. Bellini, der tote Christus zwischen zwei Engeln; schönes Jugendwerk unter dem Einflufs Mantegnas. — 17. Cima. Maria mit dem Kinde. — 11. Giovanni Bellini. Maria mit dem Kinde. — *197B. Palma Vecchio. Weibliches Bildnis. — *320. Lorenzo Lotto. Bildnis eines jungen Mannes (1525). — *60A. Fra Angelico, das jüngste Gericht; linker Flügel: das Paradies; rechter Flügel, unten: die Hölle. Ein Hauptwerk des Meisters (s. S. 63). — *90. Raffaellino del Garbo, Maria und Kind mit Engeln; Meisterwerk des Künstlers. — *58A und B. Masaccio,

Digitized by Google

Anbetung der Hirten und Martyrium der hl. Paulus und Petrus.

Kabinet VII. Italienische und Französische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

468. 460. Antoine Watteau, Die Französische Komödie. Die Italienische Komödie. — 494 C. Jean-Baptiste Greuze. Kleines Mädchen (1787). 448 B. Claude Gellée, gen. Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft (1642). — 459 A. Gio. Batt. Tiepolo. Verteilung des Rosenkranzes durch den H. Dominicus; Skizze zur Decke der Gesuati zu Venedig. — 489. Antoine Pesne, Bildnis Friedrichs des Grossen (1739). — *505 B und C. Bernardo Belotto; der Marktplatz zu Pirna; das Oberthor von Pirna. — *478 A. Nicolas Poussin. Landschaft aus der römischen Campagna mit Mathäus und dem Engel (s. Abschnitt II). — 426 A. Carlo Maratti, Brustbild eines jungen Mannes (1663).

Oberlichtsaal VIII. Venezianische Schule des XVI. Jahrhunderts.

191. Paris Bordone, Thronende Madonna mit Heiligen. — 307 A. Gio. Girolamo Savoldo, Trauer um den Leichnam Christi. — *197. Aless. Bonvicino, genannt Moretto (um 1498—1555; Brescia). Erscheinung der Maria und Elisabeth in der Glorie (1541, s. Abschnitt II). — 182 A und B. Andrea Meldolla, gen. Schiavone, zwei waldige Landschaften mit mythologischen Staffagen. — 299. Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Bildnis eines Prokurators des hl. Markus. — 197 A. Palma Vecchio, Weibliches Bildnis. — 151. Girolamo Romanino; Der tote Christus von den Angehörigen betrauert. — 190. Johannes Stephan von Calcar, Bildnis eines jungen Mannes. — *160 A. Tizian, Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi aus Florenz (1542). — 193 A. Gio. Battista Moroni, Bildnis eines Gelehrten. — 309. und 311. Paolo Veronese. Minerva und Mars; Apollo und Juno; gehören zu einer Folge von Gemälden aus dem

Digitized by Google

Kaufhause der Deutschen zu Venedig. — 307. Savoldo, Die Venezianerin. — 310. Tintoretto, Luna mit den Horen. — *163. Tizian. Bildnis des Künstlers im Alter von etwa 80 Jahren. — 237. Sebastiano del Piombo, Der tote Christus von Joseph von Arimathia und Magdalena betrauert. — *166. Tizian, Des Künstlers Tochter Lavinia; berühmtes Bild des Meisters aus seiner mittleren Zeit. —

Oberlichtsaal IX. Italienische, Spanische und Französische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

372A. Agostino Caracci, Weibliches Bildnis (1598). — 373. Guido Reni. Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste; energisch gemaltes Bild aus der früheren Zeit des Meisters. — 441. Luca Giordano, Das Urteil des Paris. — *413A. Diego Velazquez, Der Feldhauptmann Aless. del Borro, als Sieger über Urban VIII. auf die Fahne der Barberini tretend. — 471. Charles Lebrun, Bildnis des Eberhard Jabach von Köln und seiner Familie (s. II). — 454A. Giovanni Paolo Panini, Ansicht von antiken Bauten Roms (1735). — 353. Michelangelo Amerighi, gen. Caravaggio, Grablegung Christi. — 372. Annibale Carracci, Landschaft. — *459B. Gio. Batt. Tiepolo, Martyrium der hl. Agatha. — 413C. Velazquez, Bildnis der Schwester Philipps IV., Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinands III. — 414. Bart. Estéban Murillo, Der hl. Antonius mit dem Christkinde; ein Hauptwerk des Künstlers. — *404A. Franzisco Zurbaran, Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als die Quelle alles Wissens (1622), ein Hauptwerk aus der frühen Zeit des Meisters. — *413E. Velazquez, Bildnis der Gattin des Künstlers (s. Abschnitt II). — 381. Caravaggio, Der überwundene Amor. — 465. Pierre Mignard, Bildnis der Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin. — 467. Nicolas Poussin, Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt. — *294. Antoine Pesne, Der Kupferstecher G. F. Schmidt mit seiner Gattin (1748).

Digitized by Google

Korridor X. Italienische, Spanische u. Französische Schule des XVI.—XVII. Jahrhunderts.

122. Francesco Francia, Maria mit dem Kinde und Heiligen (1502). — 363. Guido Reni, Mater dolorosa. — 420. Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato, Grablegung Christi.

Der Besucher geht nun zurück durch die Säle IV, II und I, wieder durch den Vorraum a und gelangt sodann zu der zweiten Hauptgruppe (westlicher Flügel).

Oberlichtsaal XI. Deutsche und Niederländische Schule des XIV.—XVI. Jahrhunderts.

389. Lucas Cranach d. Ä., Der Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus (1527). — 593. Derselbe, Der Jugendbrunnen (1546). — *533 u. 539. Dierick Bouts, Elias in der Wüste; Feier des Passahfestes. Bildeten zusammen den einen Flügel des Altarwerkes, dessen Mittelbild in der Peterskirche zu Löwen, die beiden Bilder des zweiten Flügels in der Pinakothek zu München. — *535. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Anbetung des Kindes; Sibylle von Tibur; der Stern erscheint den Königen aus dem Morgenlande; Hauptwerk aus der mittleren Zeit des Meisters. — *596A. Hans von Kulmbach, Anbetung der Könige (1511). — 606A. Bartholomäus Zeitblom, Das Schweifstuch der Veronika. — 584. Hans Burckmair, Hl. Familie (1511). — 556. Christoph Amberger, Bildnis Kaiser Karls V, (1532). — 1216A. Westfälische Schule (Soest; um 1200—1230), Altaraufsatz: Christus vor Kaiphas; Kreuzigung; die Marien am Grabe. Aus der Wiesenkirche zu Soest. Eines der ältesten deutschen Tafelgemälde (s. Abschnitt II). — 1207—1210. Meister Berthold von Nürnberg, Flügel eines Altars: Maria mit dem Kinde; der hl. Petrus Martyr; Elisabeth von Thüringen; Johannes d. T. — 1238. Kölnischer Meister um 1400. Flügelaltar: Maria mit dem Kinde und hl. Frauen; hervorragendes Werk in der Art des Meisters Wilhelm von Köln. — 1235. Meister des Marienlebens, „Maria im Gartenzwinger".

Digitized by Google

Oberlichtsaal XII. Niederländische und Vlämische Schule XVI. und XVII. Jahrhunderts.

608. Joachim de Patinir, Flucht nach Aegypten. — 573. Gerard David, Christus am Kreuze, von den Angehörigen beklagt. — 529A u. B. Petrus Christus. Verkündigung und Geburt Christi; Jüngstes Gericht (1444). — *561. Quinten Massys. Thronende Maria mit dem Kinde. — 574B. Quinten Massys, der hl. Hieronymus in der Zelle. — 585A. Antonis Mor (1512 bis um 1578; Madrid, Utrecht). Die Utrechter Domherren Cornelius van Hoorn und Antonius Taets (1544), frühestes bekanntes Bild des Künstlers. — 644. Jan van Scorel, Cornelisz Aerntz van der Dussen, Sekretär von Delft um 1550. — *832. Cornelis de Vos, die Töchter des Malers. — *785. Petrus Paulus Rubens, Perseus befreit Andromeda (um 1615). — *776B. Rubens, der trunkene Silen mit seinem Gefolge; ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt. — *776C. Rubens, Andromeda; Meisterwerk des Künstlers aus seiner letzten Zeit (s. Abschnitt II). — *770. Antonius van Dyck. Verspottung Christi; No. 794 und 799 aus der früheren Zeit des Meisters; unter dem Einflufs und im Wetteifer mit Rubens gemalt. — 844. Peeter Meert, der Rheder und seine Gattin; Hauptwerk des seltenen Meisters. — *774. Rubens. Diana auf der Hirschjagd. Die Tiere von Frans Snyders. — *753A. u. B. C. Elias, Corn de Graef, Bürgermeister in Amsterdam, und seine Gattin Cat. Hooft. — *781. Rubens. Helena Fourment, Rubens zweite Gattin als H. Cäcilia; ein Hauptwerk aus der letzten Zeit des Meisters. — *783. Rubens, Auferweckung des Lazarus. Aus des Meisters mittlerer Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt. — *831. Cornelis de Vos. Bildnis eines Ehepaares auf der Terrasse seines Landhauses (1629). — 776A. Rubens. Neptun und Amphitrite aus der früheren Zeit des Meisters (s. Abschnitt II). — 798G. Rubens, die Erorberung von Tunis durch Kaiser Karl V. (unvollendet). — 857. Teniers d. J., der Künstler mit seiner Familie. —

Digitized by Google

*780. Rubens, Maria mit dem Kinde und Heiligen; Original-Skizze zu dem Altarbilde in der Augustiner-Kirche zu Antwerpen.

Kabinet XIII. Deutsche und Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

664A. Adam Elsheimer, Landschaft mit der badenden Nymphe. — 664C. Derselbe, Landschaft mit Johannes d. T. — 532. Petrus Christus, Bildnis einer Talbot (angeblich). — 528B. Hans Memling, Maria mit dem Kinde. — *525 A. Jan van Eyck, der Mann mit den Nelken; von gröfster Vollendung. — *523A. Derselbe, Bildnis des Giovanni Arnolfini. — 525C. Derselbe, Maria mit dem Kinde in der Kirche. — 523B. Derselbe, Madonna mit dem Karthäusermönch; ausgezeichnet durch die köstliche landschaftliche Ferne. — 528. Derselbe, Bildnis Christi als König der Könige (1438). — 545. Roger van der Weyden, Bildnis Karls des Kühnen von Burgund. — 633A. Joos van Cleve, Bildnis eines jungen Mannes. Eine Kopie von Ruben's Hand in der Pinakothek zu München. — *1202. Jan van Scorel, Bildnis der Agathe von Schoenhoven (der Geliebten des Meisters). —

Kabinet XIV. Deutsche und Niederländische Schule des XV.—XVI. Jahrhunderts.

638C. Albrecht Altdorfer (s. oben). Landschaft mit der Darstellung des Sprüchworts: Der Bettel sitzt der Hoffahrt auf der Schleppe. Datiert 1531. — 586C. Hans Holbein d. J., Bildnis eines jungen Mannes, (1533) (s. Abschnitt II). 578. Meister des Todes Mariä (thätig um 1515—1530 Köln, s. Abschnitt II). Flügelaltar: Anbetung der Könige; die hl. Katharina und Barbara. — 582 u. 587. Georg Pencz. Der Maler Erhard Schwetzer von Nürnberg und seine Gattin (1544). — 603A. Hans Baldung, gen. Grien. Flügelaltar: Anbetung der Könige; die hh. Georg und Mauritius (1507). — *586. Hans Holbein d. J. Jörg Gisze, Deutscher

Digitized by Google

Kaufherr im Stalhof zu London (1532); ein Hauptwerk des Meisters. — *586B. Derselbe, Männliches Bildnis (1541). — *638B. Albrecht Altdorfer, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (1510). — *588. Bartholomäus Bruyn, Johannes von Ryht, Bürgermeister von Köln (1525). — 534A. Roger van der Weyden. Flügelaltar. Anbetung des Kindes; Beweinung Christi; Christus erscheint der Maria. Frühestes bekanntes Bild des Meisters. — *583. Christoph Amberger, Der Kosmograph Sebastian Münster (1552). Hauptbild des Meisters. — *512—523. Eingelassen in die Scheidewand beider Kabinette (s. daher die Rückseiten im Kabinet XV). Hubert und Jan van Eyck. Sechs Flügel des berühmten Genter Altarwerkes: Anbetung des Lammes, das epochemachende Hauptwerk der älteren Niederländischen Schule. Das untere Mittelbild nebst den darüber befindlichen Einzelfiguren von Gott Vater (oder Christus) Johannes und Maria ist noch in der Kirche S. Bavo zu Gent, während die beiden oberen äufsersten Flügel mit Adam und Eva in die Galerie zu Brüssel gekommen sind. Der Altar wurde im Auftrag des Jodocus Vydt und seiner Gattin Isabella Burluut für deren Kapelle in der Kirche S. Johann (jetzt S. Bavo) von Hubert van Eyck entworfen und zum gröfseren Teile ausgeführt, dann von dem jüngeren Bruder Jan vollendet (1432). Das ganze Altarwerk, welches aus 12 Tafeln in zwei Reihen besteht, zeigt, geöffnet, in der oberen Reihe die Herrlichkeit des Himmels, in der unteren die Anbetung des Lammes mit den herzuströmenden Scharen der Völker; wenn geschlossen, oben die Verkündigung und zwei Sibyllen, unten die Standbilder der beiden Johannes und die Bildnisse der Stifter. Die in Berlin befindlichen Flügel sind: aus der oberen Reihe: 514. Die singenden Engel; Rückseite: 520. Der Engel Gabriel, darüber der Prophet Zacharias. 515. Die musizierenden Engel; Rückseite: 521. Maria, darüber der Prophet Micha; — aus der unteren Reihe: 513. Die Streiter Christi; Rückseite: 519. Der Stifter Jodocus Vydt. 512. Die gerechten Richter; Rückseite: 518. Johannes der Täufer. 516. Die heiligen Einsiedler; Rückseite: 522. Bildnis der Isabella Burluut. 517. Die heiligen Pilger; Rückseite: 523. Johannes

Digitized by Google

der Ev. — Das Hauptwerk der nordischen Malerei, in welchem die neue Technik der Oelmalerei in ihrer ersten konsequenten Durchbildung und mit kaum wieder erreichter Meisterschaft hervortritt. Alte Kopien des unteren und oberen Mittelbildes von Michiel van Coxie.

Kabinet XV. Deutsche und Niederländische Schule (wie oben).

*518—525. Hubert und Jan van Eyck, die Rückseiten von 512—517 im Kabinet XIV (s. oben). — *557C. Albrecht Dürer (1471—1528; Nürnberg). Bildnis Kurfürst Friedrichs des Weisen von Sachsen um 1496. In Wasserfarben ausgeführt. — 584A. Lucas van Leyden, Der hl. Hieronymus in Bufsübung. Eines der seltenen echten Gemälde des als Kupferstecher besonders einflufsreichen Meisters. — *557D. Albrecht Dürer, Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Jacob Muffel (1526). — *534B. Roger van der Weyden, Flügelaltar; Geburt Johannes d. T.; Taufe Christi; Enthauptung des Johannes. Kleinere Wiederholung im Museum Staedel zu Frankfurt a. M. — *557E. Albrecht Dürer, Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Hieronymus Holzschuher (1526), wohl das schönste Bildnis des Meisters. — 574A. Lucas van Leyden, Die Schachpartie; bemerkenswert als frühe rein sittenbildliche Darstellung.

Kabinet XVI. Niederländische Schule des XVI. Jahrhunderts. Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.

*798K. Rubens, Beweinung Christi (um 1616). — 866C. David Teniers, d. J., Vlämische Kirmefs (1640). — 765 Jan Brueghel, gen. Sammetbrueghel, Landschaft mit dem hl. Hubertus; letzterer von der Hand des Rubens. — *763. Rubens, Bildnis des zweiten Knaben des Künstlers (um 1616). — 782. Antonius van Dyck, Thomas François de Carignan, Prinz von Savoyen (1634). — *856 David Teniers, d. J., Die Puffspieler (1641). — *688A. Jan Brueghel, Blumenstraufs. — 853H. Adriaen Brouwer, Landschaft. — 813A. Govert

Digitized by Google

Flinck, Bildnis einer jungen Dame (1641). — *828H. Rembrandt van Rijn, Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt (1655). Gehört zu den schönsten Werken des Meisters. — 898. Emanuel de Witte, Das Innere einer Kirche (1667). — *885F. Jacob van Ruisdael, Dorf an bewaldetem Hügel.

Kabinet XVII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

*805. Rembrandt van Rijn, Die Frau des Tobias mit der Ziege (1645). — *948B. Willem Kalf, Stillleben von Früchten und Gefäfsen. — 808 u. 810. Rembrandt, Zwei Selbstbildnisse (beide um 1634). — 901C. Salomon van Ruisdael, Holländische Landschaft (1631). — *820B. Pieter de Hooch, Innenleben in Holland (Mutter an der Wiege ihres Kindes). Eines der schönsten Werke der Holländischen Genremalerei. — 806. Rembrandt, Der Traum Josephs (1645). — 1001. Jan Weenix, Ein Blumenstrauſs. — 801F. Frans Hals d. Ä. (um 1580/81—1666; Haarlem), Bildnis eines Edelmannes (1625). — *919B. Jan Weenix, Stillleben von totem Wild. Treffliches Werk des Meisters. — *760B. u. 750C. Thomas de Keijser, Ehepaar mit Sohn und Tochter, als Stifter eines Altarwerkes dargestellt (1628). — *828E. Rembrandt, Susanna mit den beiden Alten (1647). Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit.

Kabinet XVIII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

*912B. Jan van der Meer van Delft, Die junge Dame mit dem Perlenhalsband. — 885D. Jacob van Ruisdael. Ansicht des Domplatzes zu Amsterdam. Seltenes Architekturbild des Meisters. — 886. Meindert Hobbema, Landschaft. — *812. Rembrandt. Rembrandts Gattin Saskia van Ulenburgh; datiert 1643 (ein Jahr nach dem Tode der Saskia. — 801A. Frans Hals d. Ä. Singender Knabe. — *905A. Frans Hals d. J., Stillleben mit Silbergerät u. dgl. (1640). —

Digitized by Google

848E. und G. Karel du Jardin, Der Morgen, der Abend; italienische Landschaften. — 791E. Gerard Ter Borch, Männliches Bildnis. — *872A. Paulus Potter, Aufbruch des Statthalters zur Jagd im „Bosch" beim Haag. — *801H. Frans Hals d. Ä. Bildnis des Tijmann Oosdorp (1656).

Kabinet XIX. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

967A. Hendrik Martensz Sorgh, Bauernschlägerei. — 885E. Jacob van Ruisdael, Fernsicht von den Dünen bei Oberveen. — 741A. u. B. Adriaan van de Venne, Der Sommer und der Winter. Landschaften mit Staffage (1614). Gehören zu den besten Werken des namentlich für die Entwicklung der Holländischen Landschaft bedeutsamen Meisters. — *801C. Frans Hals d. Ä., Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem. — 865C. Jan van Goijen, Winterlandschaft (1650). — 903A. Adriaan van de Velde; Kühe auf der Weide (1658). — *795C. Jan Steen, Lockere Gesellschaft. — *828F. Rembrandt van Rijn. Die Vision Daniels (1650). Im malerischen Ausdruck der Empfindung eines der Meisterwerke des Künstlers. — 791A. und B. Gerard Ter Borch, Bildnisse des Herrn van Marienburg, Oheims des Malers (geb. 1592), und seiner Frau Gertrud, letztere eine geborene Ter Borch. — *855B. Adriaan van Ostade, Die Bauernschänke (um 1648). — 796C. Dirk Jan van der Laen, Das Landhaus. Früher irrtümlich dem Delft'schen Vermeer zugeschrieben.

Kabinet XX. Holländische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

*861B. Aalbert Cuijp, Flufslandschaft. Aus der besten Zeit des Meisters. — *922B. Adriaan van de Velde, Holländische Flufslandschaft. Ein Hauptwerk des Künstlers aus seiner früheren Zeit. — 845. Hendrik Mommers, Landschaft mit Hirten, Hauptwerk des Meisters. — *828B. Rembrandt van Rijn, Junge Frau (Hendrikje Jaghers) am

Digitized by Google

Fenster. Aus des Künstlers letzter Zeit. — *810D. Jan van der Meer van Haarlem, Dünen. — 766. Frans Hals d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes (1627). — 767. Derselbe, Prediger Joh. Acronius (1627). — 885B. Jacob van Ruisdael, Bewegte See. — 801G. Frans Hals d. Ä., Die Amme mit dem Kinde. Aus der Blütezeit des Künstlers (etwa 1635). — 972A. u. B. Jan van Huijsum, Blumensträufse. — 835. Allart van Everdingen, Waldesabhang. — *885G. Jacob van Ruisdael, Harlem von den Dünen bei Overveen gesehen. — 828A. Rembrandt van Rijn, Bildnis eines Rabbiners (1645).

Oberlichtsaal XXI. Vlämische und Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

*793. Gerard Ter Borch, Der Schleifer und seine Familie. — *840. Aart van der Neer, Brand einer holländischen Stadt. — *800 u. 801. Frans Hals d. Ä., Männl. und weibl. Bildnis. — 802. Rembrandt, Simson bedroht seinen Schwiegervater, der ihm seine Frau vorenthält (1635). — 858. Abraham van den Tempel, Ein Edelmann mit Gattin. — *791. Gerard Ter Borch, „Die väterliche Ermahnung." Diese herkömmliche Bezeichnung trifft den Vorgang nicht: ein junger Offizier im Gespräch mit zwei jungen Damen. Original-Wiederholung im Museum zu Amsterdam. — *899. Philips Wouverman, Die Reitschule. — 798F. Rubens (oder A. van Dyck?), Studie zu einem Apostel (s. Abschnitt II). — *778. Antonius van Dyck, Beweinung Christi. Gemalt nach der Rückkehr des Meisters aus Italien, unter dem Einflusse Tizians. — 976. Daniel Seghers, Blumengewinde um ein Steinrelief. — 883A. Jan Fyt, Hunde bei erlegtem Wild (1640). — 790. Antonius van Dyck, Die Kinder König Karls I. von England (1637). Mit Hilfe von Schülern ausgeführt. — 967. Jan Fyt, Diana mit ihrer Meute neben erlegtem Wild. — *821A. Philips de Koninck, Holländische Flachlandschaft. Treffliches Werk des auf dem Kontinent seltenen Meisters. — 878. Frans Snyders, Der Hahnenkampf (1615). — *906. Jan Davidsz de Heem, Gehänge von Blumen und

Digitized by Google

Früchten. — 901B. Salomon van Ruisdael, Holländische Flachlandschaft (1656). — 695. Barth. van Bassen, Das Innere einer Kirche, mit Figuren von Frans Francken d. J. (1624). — 863. Jan Both, Italienische Landschaft mit rastender Jagdgesellschaft (1650). — 906B. Jan Davidsz de Heem, Gehänge von Blumen und Früchten. — 769. Thomas de Keijser, Familienbildnis. — 895. Ludolf Bakhuisen, Leicht bewegte See (1664). Gutes frühes Werk. — 824. G. Horst (thätig um 1640—1650). Scipio giebt ein gefangenes Mädchen ihrem Bräutigam, dem Häuptling der Celtiberer Allucius, zurück und überlässt ihm das von ihren Eltern dargebotene Lösegeld. Hauptwerk dieses sehr selten vorkommenden Schülers von Rembrandt, im Anschluss an dessen mittlere Zeit. — 807. Derselbe. Isaak segnet den als Esau verkleideten Jakob. — *875. Jan van de Capelle, Stille See. Treffliches Werk des Meisters. — 792. Gabriel Metsu, Familie des Kaufmanns Gelfing. — *795. Jan Steen, Der Wirtshausgarten; zur Linken an einem Tische der Maler selbst, einen Häring sich zubereitend.

Korridor XXII. Holländische und Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.

884A. Adriaan van de Velde, Waldlandschaft mit Herde (1668). — *884. Jacob van Ruisdael, Bewegte See bei aufsteigendem Wetter; in der Ferne Amsterdam. — 758A. Antonis Palamedesz, Gesellschaft beim Mahle. — 836. Nicolaas Berchem, Winterlandschaft. — 859. David Teniers d. J., Versuchung des H. Antonius (1647). Das Hauptwerk unter den häufigen derartigen Darstellungen des Meisters.

Digitized by Google

V.

AEGYPTISCHE UND VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER.

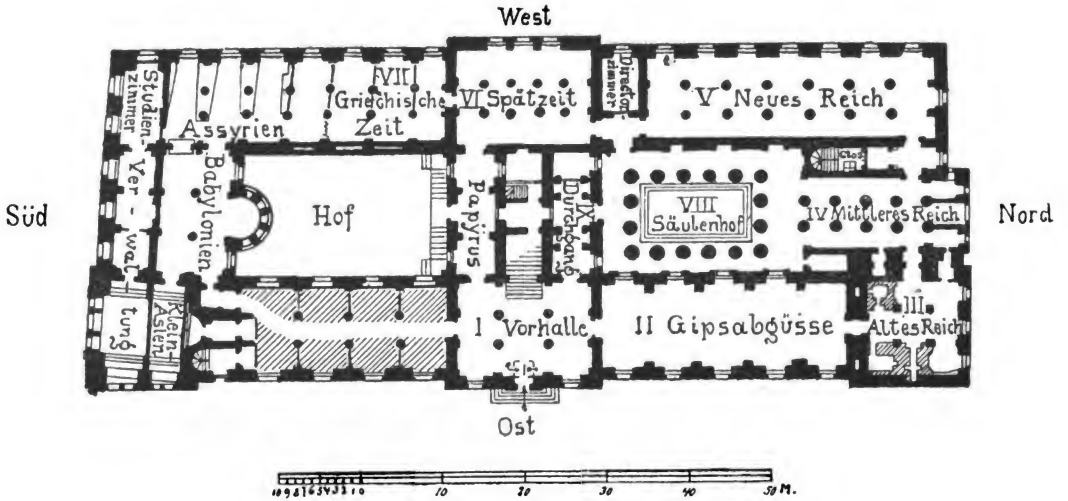
Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. 6. Aufl. Berlin 1886. Preis 60 Pfennig. (Neue Bearbeitung in Vorbereitung).

Die ägyptischen Wandgemälde, 37 Tafeln nebst Erklärung. 3. Aufl. Berlin 1882. Quer-Fol. Preis 6 Mark.

Der Text allein. 5. Aufl. 1886. Preis 30 Pfennig.

Verzeichnis der vorderasiatischen Altertümer und Gipsabgüsse. Berlin 1889. Preis 50 Pfennig.

Digitized by Google


West
Süd
Nord
Ost
Studien-Zimmer
Yer-waltung
Assyrien
VII Griechische Zeit
Babylonien
Hof
VI Spätzeit
Papyrus
IX Durchgang
Durchgang
V Neues Reich
VIII Säulenhof
IV Mittleres Reich
III Altes Reich
I Vorhalle
II Gipsabgüsse
Klein-Asien
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10
20
30
40
50 M.

AEGYPTISCHE ALTERTÜMER.

Den Grund zum aegyptischen Museum legte König Friedrich Wilhelm III., indem er die Sammlungen Minutoli, Passalacqua, Drovetti und Saulnier ankaufte; unter ihnen zeichnete sich besonders die Sammlung Passalacqua aus, die 1827 erworben wurde. Diesen Sammlungen gehören vorzugsweise die grofsen Steinsärge, die Holzsärge und Mumien, die Grabsteine und die kleineren Altertümer an.

König Friedrich Wilhelm IV. entsendete unter Führung von Rich. Lepsius eine wissenschaftliche Expedition nach Aegypten und Aethiopien (1842—1845), die eine sehr reiche Ausbeute zurückbrachte. Neben vielen Denkmälern der späteren Zeit, die historisch interessant sind, brachte sie uns insbesondere die unschätzbaren Altertümer aus der ältesten uns bekannten Periode der aegyptischen Geschichte, sowie die in keinem anderen Museum Europas vorhandenen aethiopischen Denkmäler. Im Jahre 1848 wurden die aegyptischen Sammlungen aus dem Schlosse Monbijou in das jetzige Gebäude übertragen.

Auch in der Folgezeit hat die Sammlung noch wichtige Erwerbungen gemacht, vornehmlich durch die freundliche Unterstützung der Herren Generalkonsul Travers, Konsul Schmidt, Dr. v. Niemeyer, Dr. Reinhardt, Pelizaeus, Dr. Grant Bey und Stadler. Wertvolle Geschenke verdankte sie dem Wohlwollen einiger in Aegypten lebenden Landsleute, unter denen die Herren Baron Saurma, Prof. Schweinfurth, Vicekonsul Th. Meyer, Kommerzienrat Küstner, Konsularagent Todros Bulos und Dr. Wild besonders genannt seien, dem Egypt Exploration Fund

Digitized by Google

und Mr. Martin Kennard in London, Herrn Theod. Graf in Wien, den Herren Dr. Reifs und James Simon in Berlin u. a.

Wir teilen die aegyptische **Geschichte** von der ältesten uns bekannten Zeit bis zum Ende der einheimischen Herrschaft (etwa 2800—340 v. Chr.) in das alte, mittlere, neue Reich, in die Epoche der libyschen Herrschaft und in die Spätzeit; neben dieser Einteilung geht dann noch eine andere nach den Dynastien oder Herrscherfamilien einher.

Das alte Reich (Dynastie 4, 5, 6, etwa 2700—2500 v. Chr.) hat uns in seinen Gräbern zahlreiche Bildwerke hinterlassen, deren hohe Vollendung deutlich auf eine vorausgegangene lange Entwickelung hinweist. Auch der Staat, die Religion und die Schrift treten uns auf diesen ältesten Denkmälern des aegyptischen Volkes in so vorgeschrittener Gestalt entgegen, dafs man annehmen mufs, die aegyptische Kultur habe schon damals ein sehr hohes Alter besessen.

Den Mittelpunkt des Staates bildet im alten Reich die Gegend der späteren Stadt Memphis, nördlich von Kairo. Hier residierten die Könige und hier liefsen sie sich in ihren Pyramiden (zu Gizeh, Sakkara u. s. w.) bestatten; auch die Vornehmen des ganzen Landes wählten sich ihre Gräber neben denen ihrer Herrscher.

Nach der sechsten Dynastie tritt eine Zeit des Verfalles ein, aus der nur wenige Denkmäler (Wd. I und II im Saal des mittleren Reichs) erhalten sind. Einige Jahrhunderte später übernimmt ein oberaegyptisches Geschlecht die Führung des Landes und führt eine zweite Blütezeit, das mittlere Reich (Dyn. 11. 12. 13) herauf. Insbesondere sind die mächtigen Könige der 12. Dynastie (etwa 2200—1900 v. Chr.) die Amenemhet und Usertesen, hervorzuheben; sie residierten z. T. in Mittelaegypten, im Fayum.

Der Periode des mittleren Reiches wurde durch die Invasion eines asiatischen Hirtenvolkes, der sogenannten Hyksos, ein Ende bereitet.

Um 1600 v. Chr. gelingt es Aegypten, diese Fremdherrschaft

Digitized by Google

abzuschütteln und es beginnt damit die grosse Epoche des neuen Reiches, in der Aegypten thätig in die politischen Verhältnisse Vorderasiens eingreift. Insbesondere die Könige der 18. Dynastie (etwa 1600—1400 v. Chr.), die Amenophis und Thutmosis, waren als Krieger berühmt und schufen Aegypten zur Weltmacht um; eine veränderte Stellung des Landes, die eine tiefgehende Umgestaltung des Volkslebens zur Folge hatte. Die Hauptstadt ist Theben in Oberaegypten, das von den Königen des neuen Reiches mit ungeheuren Bauten (Tempel von Karnak, Luxor u. s. w.) geschmückt wurde. Das Ende der 18. Dynastie wurde durch religiöse Wirren bezeichnet (König Amenophis IV., um 1400 v. Chr. vgl. S. 107); auch die politische Macht begann zu erlahmen. Unter den Königen der 19. Dynastie (etwa 1400—1270 v. Chr.) ist Ramses II. durch die zahlreichen Bauten seiner langen Regierung berühmt.

Unter der 20. Dynastie sinkt die königliche Macht mehr und mehr, während die der Priester steigt, bis um 1150 v. Chr. die Hohenpriester von Theben selbst den Thron besteigen (Dyn. 21). Um 950 v. Chr. wird ihr Geschlecht durch libysche Fürsten gestürzt, deren Familie als Führer von Söldnerheeren in Aegypten ansässig war. Die Herrschaft dieser libyschen Fürsten (die 22. Dynastie) währte etwa bis 750 v. Chr., wo Aegypten abwechselnd in die Hände aethiopischer und assyrischer Eroberer fiel.

Erst als König Psammetich von Saïs (in Unteraegypten) der Fremdherrschaft ein Ende machte, blühte das Land wieder auf; seinem Geschlechte, der 26. Dynastie (636 bis 525 v. Chr.) gelang es, Aegypten noch einmal eine bessere Machtstellung zu verschaffen, die freilich nicht von langer Dauer war.

Im Jahre 525 wurde Aegypten von dem Perserkönig Kambyses unterworfen und blieb nun — Perioden glücklicher Aufstände abgerechnet — eine persische Provinz. Als solche fiel es 332 Alexander dem Grossen zu, nach seinem Tode seinem General Ptolemaeus, in dessen Familie es sich forterbte. Im Jahre 32 v. Chr. wurde es römische Provinz. Seit der Teilung des römischen Staates gehörte es zu dem

7*
689281 A

Digitized by Google

byzantinischen Reiche, dem es 638 n. Chr. von den Arabern entrissen wurde.

Kunst: Die Zeichnung der aegyptischen Reliefs und Malereien hat für unser Auge zunächst etwas befremdendes, da alle Künstler beim Zeichnen menschlicher Figuren nach einem aus vorhistorischer Zeit stammenden Herkommen in bestimmter Weise von der Natur abweichen. Sie zeichnen die Füfse und Beine von der Seite, Brust, Schultern und Hände aber von vorn; den Kopf wieder von der Seite, das Auge aber wieder von vorn. Um ein richtiges Urteil über aegyptische Kunstwerke zu haben, mufs man sich an diese Eigentümlichkeit gewöhnen; dagegen erlauben die Bilder der Tiere und die Statuen, bei denen beiden die alte Sitte nicht oder doch nicht in solchem Mafse stört, einen leichteren Genufs.

Die **Schrift** der Aegypter sind die sogenannten Hieroglyphen, die aus etwa 500 Bildern natürlicher Gegenstände bestehen. Neben Zeichen für die Konsonanten (die Vokale bleiben unbezeichnet) und Silbenzeichen, enthält die Schrift besonders Wortzeichen, die ein bestimmtes aegyptisches Wort ausdrücken, und sogenannte Determinative, die einem Worte beigefügt werden, um seinen Sinn anzudeuten. Diese Arten von Zeichen werden in eigentümlicher Weise mit einander verbunden, so schreibt man z. B. bei nfr „gut" hinter das betreffende Wortzeichen noch die beiden letzten Konsonanten (fr) und das Determinativ für Abstraktes; bei hb „Fest" setzt man die Konsonanten hb vor das entsprechende Wortzeichen und hrw „Tag" schreibt man nur mit den Konsonanten und dem Determinative der Zeit. — Die Schrift läuft in der Regel von rechts nach links.

Im täglichen Leben schrieb man mit Rohrfedern und schwarzer Farbe (vgl. die Schreibzeuge S. 107) auf einem feinen Papier, das man aus dem Marke des Papyrusgrases bereitete. Dabei kürzte man die Hieroglyphenzeichen so stark ab, dafs in sehr früher Zeit eine neue Schriftart, das sogen. Hieratisch, entstand. Aus dieser entwickelte sich dann

Digitized by Google

später durch weitere Abkürzung und Umgestaltung die demotische Schrift, die besonders in griechisch-römischer Zeit gebraucht wurde (Beispiele hieratischer und demotischer Schrift s. S. 111).

Gräber. Die Aegypter haben frühzeitig es für nötig erachtet, das Wohlergehen ihrer Verstorbenen durch allerlei Schutzmafsregeln zu sichern. Man sichert der Seele die Möglichkeit, ihren Körper wieder zu benutzen, indem man diesen einbalsamiert (Mumien) und ihn in einem schwer zu eröffnenden Grab vor Zerstörung schützt. Man setzt eine Statue des Toten in das Grab, damit sein Geist ein dem früher bewohnten Körper ähnliches Bild zum Sitze habe. Man schützt den Toten auf mannigfaltige Weise vor Hunger und Durst: durch Opfer, die ihm im Grabe regelmäfsig gebracht werden; durch magische Formeln, die man hersagt und in das Grab schreibt; durch besonderes Einbalsamieren der Eingeweide u. a. m. Aufserdem giebt man dem Toten noch magische Figuren und Schriften, Amulette aller Art und Hausgeräte, wie er sie im Leben gebraucht hat, mit in das Grab.

I. Vorhalle.

Am Fenster: **1479.* Kopf des Königs Har-em-heb (um 1380 v. Chr.).

II. Saal der Gipsabgüsse.

Noch in der Aufstellung begriffen. Beachtenswert die Reliefs aus Gräbern des alten Reiches (Viehherden, Handwerker u. s. w.); die Statuen von Königen aller Epochen; die Abgüsse berühmter aegyptischer Inschriften (dreisprachige nschrift von Rosette, die den Anlass zur Entzifferung der Hieroglyphen gab.

Wandgemälde: Bilder aegyptischer Gottheiten.

Schmale Wand neben der Vorhalle: Rechts: Ame-

Digitized by Google

nophis IV. und seine Gemahlin beten zu seinem neuen Gott (vgl. S. 99). — Links: König kniet vor Amon, Mut und Chons, den Göttern von Theben.

Schmale Wand neben dem Saal des alten Reiches: Rechts: König opfert vor Ptah, Sechmet, Imhotep, den Göttern von Memphis. — Darüber: Totengericht in der Unterwelt. — Links: König opfert vor Osiris, Isis und Horus. — Darüber: Die Gefilde der Seligen.

Bilder der Decke: Astronomische Darstellungen; die mittelste: Tierkreis von Dendera, auf welchem die griechischen Tierkreisbilder neben die aegyptischen gesetzt sind.

III. Saal des alten Reiches.

(Etwa 2800—2500 v. Chr.)

Das alte Reich (vgl. S. 98) ist die Blütezeit der aegyptischen Kunst; besonders beim Porträt und bei der Darstellung der Tiere ist die richtige Beobachtung der Natur und die Frische der Auffassung bewundernswert. Unter den hier ausgestellten Altertümern beachte man vor allem die Holzstatue des Per-her-nofret und die Reliefs des Grabes des Manofer.

Die Sitte, die Toten durch Gräber zu schützen, ist im alten Reich fast nur auf die höchsten Stände beschränkt. Die Könige werden in den Pyramiden (vgl. S. 103) bestattet; die Gräber der Privatleute sind massige rechteckige Steinbauten (sogen. Mastaba's), vgl. das Modell an der Wand II. Eine kleine Kammer in diesen dient zur Darbringung der Opfer, die auf einen Opferstein an der Westwand des Grabes niedergelegt werden; auf dieser Westwand pflegt eine Thüre, der Eingang in das Totenreich, dargestellt zu sein (sogen. Scheinthüre). Aus diesen Scheinthüren entwickeln sich gegen Ende des alten Reiches die Grabsteine. Die anderen Wände dieser Kammern sind mit Bildern geschmückt, die den Verstorbenen, die ihm opfernden Diener, seine Heerden u. a. m. darstellen. — Fast alle Gräber des alten Reiches liegen neben den Pyramiden der Könige bei dem alten Memphis.

Digitized by Google

Wand I: ***1108*. Kammer aus dem Grabe des Hofbeamten Ma-nofer (5. Dynastie, um 2600 v. Chr.), auf der einen Längseite werden dem Toten seine Rinder und sein Geflügel vorgeführt; auf der andern bringen Diener Speisen zum Opfer und schlachten Stiere. Auf der einen Schmalseite Kuhhirten, melkend und Milch zum Opfer bringend, auf der andern die Scheinthür. — ***1105*. Kammer aus dem Grabe des Amten (Anfang der 4. Dynastie, um 2700 v. Chr.), von sehr altertümlichem Stil. Im Innern Bilder des Verstorbenen, opfernder Diener und einer Jagd; Scheinthür. Die im Grab gefundene Statue des Amten an Wand XI. — *8800*. Porträt des Chui.

Wand II: Modell eines Grabes des alten Reiches. — **1107*. Kammer aus dem Grabe des Prinzen Mer-eb, Sohnes des Königs Chufu (Cheops, um 2700 v. Chr.) und seiner Mutter der Prinzessin Sedit. An der Ausenwand und in der Thür ist der Tote viermal mit seinen Kindern dargestellt. Innen zwei Scheinthüren; opfernde Diener u. a.; über der Thür Bilder von Schiffen. — *1114*. Steinbalken mit Pfeilern, aus einem Grabe. — *1109*. Grabstein des Pepimer-sed (Dyn. 6).

Wand III: Kleine Schiffe, die man dem Toten zum Übersetzen über einen See im Jenseits beigab. — *1120*. Grosse Scheinthür, ergänzt.

Wand IV: Reliefs aus Gräbern der 5. Dynastie. — *1128*. Bäuerinnen bringen Geschenke. — *1129*. Erntearbeiten. — *1131*. Schiffe und heimkehrende Schiffer. — *1132*. Wüstentiere.

Wand VI—X: Kleine Grabsteine und Opfersteine. — Leinenbinden von den Mumien zweier Könige der 6. Dyn. (um 2500 v. Chr.).

Freistehend neben Wand V: Modell der Pyramide des Cheops in Gizeh, aus einem Stein derselben.

Freistehend neben Wand VII: ** Holzstatue des Per-hernofret, Vorstehers der Königlichen Gärten. — *7715*. Vase aus dem Grabe des Königs Pepi (um 2500 v. Chr.).

Schrank A (neben Wand X): Kleine Altertümer des alten Reichs; Modelle von Küchen dem Toten beigegeben.

Digitized by Google

um ihn zu ernähren. — Kopfstützen zum Schlafen. — *8059*. Rückenwirbel des Königs Mer-en-re (um 2500 v. Chr.).

Wand XI: **1185*. Thür aus einer Pyramide, mit Fayenceplatten belegt: spätere Herstellung einer Arbeit der 3. Dynastie. — *1106*. Statue des Amten aus unserem Grabe. — *8430*. Desgl. des Tenti, das Gesicht Porträt. — *7334*. Schreiber. — **7706*. Dienerin, Korn mahlend; dem Toten beigegeben, um ihn zu ernähren.

Wand XII: **10123*. Familiengruppe, mit frischen Farben, die Augen eingelegt.

Wand XIII: Opfersteine aus einem Grabe der 5. Dynastie, dahinter farbige Nachbildung einer Scheinthür. — *1186*. Grabeingang.

IV. Saal des mittleren Reiches.

(Etwa 2200—1800 v. Chr.)

Die Sitte der Einbalsamierung und der Errichtung von Gräbern breitet sich weiter im Volke aus, damit nehmen denn auch die Gräber bescheidenere Gröfsen an. Es sind meist kleine Ziegelpyramiden, die keine besondere Kammer für die Opfer enthalten; diese werden an der Aufsenwand des Grabes dargebracht, wo eine eingelassene Steinplatte, der sogenannte Grabstein, die Stelle angiebt. Auf diesem Grabstein ist das Bild der Thür (vgl. S. 102) durch ein Bild ersetzt, das den Toten vor einem Speisetisch sitzend darstellt. — Mit Vorliebe lassen sich die Aegypter dieser Zeit in der heiligen Stadt Abydos bestatten, wo der Gott Osiris begraben war; vgl. die Grabsteine an Wand V. und VII.

Wand I und II: *Drei Holzsärge aus der Zeit zwischen altem und mittlerem Reich. — Schädel, Mumienmaske, Perlennetz, Stöcke u. s. w. aus einem derselben.

Schrank A (an Wand III): *Statuetten der Toten und ihrer Angehörigen, z. T. von besonderer Schönheit. — *10724*. Nilpferd in grüner Fayence. — Siegelsteine in Käferform (sogenannte Skarabäen).

Schrank B (an Wand IV): *Toilettenkasten einer Königin mit Inhalt.

Digitized by Google

Wand V: Grabsteine aus Abydos.

Wand VI: *1154. Steinsarg aus Theben mit frischen Farben, darüber Deckel und Schädel des Opferstiers.

Wand VII: Grabsteine aus Abydos.

Wand VIII: Gefäfse und Geräte aus einer Stadt der 12. Dynastie (um 2000 v. Chr.). — *1195*. Opferstein des Königs Amen-em-het III.— *1157*. Siegesdenkmal König Usertesens III. 1950 v. Chr.) aus Nubien. — *1160. 1161*. Wasserstandsmarken an Felsblöcken, ebendaher.

Freistehend im Mittelgang: *45*. Holzsarg des Sebk-o, viereckig, aufsen mit Scheinthüren (vgl. S. 102) bemalt. — **1121*. Statue Königs Amen-em-het III. (um 1900 v. Chr.), deren Gesicht später in das des Königs Mer-en-ptah (um 1270 v. Chr.) verwandelt ist.

Freistehend am Ende des Saales (neben dem Säulenhof) rechts und links: **Holzsärge des Gütervorstehers Mentu-hotp. Diese 3 Särge wurden, einer in dem anderen stehend, in einem Grabe des westlichen Theben gefunden. In dem innersten lag die Mumie des Verstorbenen. Um den äussersten Sarg standen die hier aufgestellten Gegenstände, Schiffe, Schüsseln mit Brot und Früchten, Stöcke u. s. w., und zwar n derselben Ordnung wie hier. (Die *Statuette des Verstorbenen steht im Schrank A an Wand III).

Wandgemälde: Darstellungen des täglichen Lebens, aus Gräbern verschiedener Zeit frei nachgebildet.

Rechte Wand vom Säulenhof aus: 1. 2. Häuser und Garten. — *4*. Musikantinnen. — *5*. Gelage. — *6*. Weinbereitung. — *7*. Vogelfang. — *10. 11*. Ackerbau. — *12. 13. 14*. Jagd und Fischfang.

Linke Wand vom Säulenhof aus: 1—4. Bearbeitung von Stein und Holz. — *6*. Töpferei. — *8*. Küche. — *9*. Schuster. — *12*. Wägen von Gold. — *13*. Bildhauer. — *14*. Transport einer Statue.

Va. Zimmer der 18. Dynastie.

(Etwa 1600—1400 v. Chr.)

Hauptsächlich Denkmäler aus der ersten Hälfte dieser Dynastie, die in mancher Hinsicht (z. B. in der Tracht)

Digitized by Google

noch an die des mittleren Reiches erinnern. Mehreres aus dem grossen Tempel von Der-el-bachri, den sich die Familie Thutmosis' III. zu ihrem eigenen Totenkultus in Theben erbaute (vgl. die Photographie an Wand III).

Wand I und II: *2301. Kopf und Tatze einer Sphinx, mit den Zügen der Königin Chnemt-amun, aus Der-el-bachri.

Wand III: 2279. Kopf einer Statue derselben Königin; ebendaher. — 1636. Relief, das Schiff des Königs; ebendaher.

Wand IV: Grabsteine dieser Zeit, denen des mittleren Reichs ähnlich. — 2299. Sphinxkopf, mit den Zügen der Königin Chnemt-amun aus Der-el-bachri.

Wand V: 2066. Grabstein des Sen-mut, Günstlings der Königin Chnemt-amun.

Freistehend (neben Wand V): *2296. Statue desselben Mannes; in seinem Schofs hält er eine kleine Prinzessin, deren Erzieher er war.

Vb. Saal des neuen Reiches.

A. Wand I—IX. Altertümer des neuen Reiches.

(Etwa 1600—1150 v. Chr.)

Die Kunstwerke des neuen Reiches stehen zumeist denen der älteren Epochen nach; die Künstler gefallen sich vorzugsweise in der Wiedergabe der weiten, faltigen Kleider, die in dieser Zeit Mode sind.

Der Wunsch, durch Einbalsamierung der Leiche u. s. w. für das Heil der Toten zu sorgen, erfafst in dieser Zeit auch die unteren Stände des Volkes; da diese sich keine eigenen Gräber erbauen können, lassen sie sich in gemeinsamen Massengräbern bestatten. Die Gräber der mittleren Stände sind in der Regel noch Ziegelbauten wie im mittleren Reiche; die Vornehmen und die Könige werden in Theben in grofsen Felsengräbern beigesetzt.

Schrank A (an Wand I): Links: Sessel. — Rechts: verschiedene Musikinstrumente. — Vorn: 10195. Kästchen mit bunter Bemalung.

Wand I: 6911. Frauenperrücke aus Schafwolle. — 252. Kasten für Totenstatuetten (vgl. S. 108). — 2303. Statue des

Digitized by Google

Nefrhor und seiner Frau. — **2297. Statue des Ptahmai und seiner Familie.

Zwischen Wand I und II (am Fenster): 1. Sarg des Meri; der Sarg hat wie alle Särge des neuen Reiches die Gestalt einer Mumie, die Bemalung — gelb auf schwarz — entspricht der Sitte der 18. Dynastie.

Schautisch B (neben Wand II) B 1: *Spiegel, Kästchen und andere Schnitzereien. — B. 2: Geräte zum Schreiben und Malen. — B. 3: *Kleine Löffel, Schalen und andere Schnitzereien von feinster Arbeit. — B. 4: Puppen und Spielzeug; Gewichte. — B. 5. 6: Steine in Käferform (sogen. Skarabäen), als Siegel und Amulette benutzt; Ketten zum Schmuck.

Wand II: *2072. Relief mit dem Bilde des merkwürdigen Königs Amenophis IV. (vgl. S. 99 und 101). — 2063. Relief mit dem Bilde des Cha-em-het, aus seinem Grabe. — Kränze und Blumen z. T. von Königsmumien.

Schrank C (an Wand II): *Beigaben der Toten aus einem Massengrabe der Zeit Ramses' II (um 1300 v. Chr.): Bogen. — Hacke für den Ackerbau. — Schlüssel, eines der wenigen sicher alten Eisengeräte. — Schmucksachen eines Mädchens und das dazu gehörige Kästchen, ihr Arm und eine Locke. — Fischnetz.

Schrank D (an Wand III): Kleine Statuen, zumeist in Holz. Oben rechts: *4667. Figur eines Offiziers. — Oben links Figuren in Mumiengestalt (vgl. Schrank E), zumeist von Königen, dabei 2502 Ramses II., die älteste datierbare Bronzestatuette. — Unten rechts: 2294. schreibender Mann. — Unten links: Statuen von Königen des neuen Reiches.

Wand III: Grabsteine des neuen Reichs. Dieselben zeigen, im Unterschied von denen des mittleren Reichs, in der Regel den Verstorbenen vor dem Totengotte Osiris betend.

Zwischen Wand III und IV: *2. Steinsarg des Generals Meriti. — *2058. Relief aus dem berühmten Felsengrabe König Sethos' I.

Wand IV: Grabsteine. — Oben Gefässe, in denen man die besonders einbalsamierten Eingeweide beisetzte.

Schrank E (an Wand IV): Hölzerne und steinerne Figuren, meist in Mumiengestalt; man gab sie dem Toten

Digitized by Google

bei, damit sie im Jenseits anstatt seiner arbeiteten. — Unten Kasten, in denen sie im Grabe niedergelegt wurden.

Wand V: *9592*. Hölzernes Bett. — *2079*. Aegypter und Asiat, Relief aus dem Grabe Sethos' I. — *47*. Sarg und Mumie des Bekenchons; bunt auf gelbem Grund, die gewöhnliche Bemalung des neuen Reichs.

Wand VI: Schöne Särge zweier Frauen, innen und aufsen bemalt.

Schrank F (an Wand VI): Gebrauchsgegenstände aus dem neuen Reiche. An der Rückwand: Lanze, Bogen, Schwert, *Kriegsbeil, Sandalen — auf den Stufen: Gefässe in Alabaster, Thon und Fayence, Körbe — Vorn: *Dolch mit Lederscheide, Brettspiel.

Wand VII: Grabsteine, oben in Pyramidenform endend.

Zwischen Wand VII und VIII: *57*. Steinsarg des Hohenpriesters Hare. — *10832*. Sarg einer Frau Tamaket.

Wand VIII: Grabsteine. — **2060*. *2061*. Malereien auf Stuck, Königin Nefret-ere und ihr Sohn Amenophis I.; beide wurden gegen Ende des neuen Reiches als heilig verehrt. — ***10833*. Holzrelief aus dem danebenstehenden Sarge, Tamaket in der Tracht ihrer Zeit.

Wand IX: *7278*. Relief aus dem Grabe des Rii. — **2089*. Leichenzug des Baumeisters Maia.

Zwischen Wand IX und X: *33*. Steinsarg des Hohenpriesters Pe-hen-nuter. — *2290*. Denkstein des Nefer-ronpet.

Wand X: *2081*. Denkstein des Hare. — *7275*. Schönes Relief aus einem Grabe. — *1625*. *1116*. Könige aus alter Zeit, als heilig verehrt. — *2077*. *2078*. Gesims und Teil einer Wand vom Tempel von Medinet-Habu. — Bunte Thonreliefs, mit denen der Tempel von Tell-el-Jehudijeh verziert war.

B. Wand XI—XIII. Altertümer der libyschen Zeit. (Etwa 1150—700 v. Chr.)

Wand XI: *30*. *927*. Sarg und Mumie des Nes-pnuter-re; der Sarg aus sogenannter Mumienpappe (Leinwand und Gips), die Bemalung auf weissem Grund, wie es in dieser Zeit üblich ist. — *2101*. *2102*. Reliefs aus Karnak, opfernder

Digitized by Google

König. — *2094. desgl. gefangene Juden aus dem Kriege des Königs Scheschonk (Schischak der Bibel) gegen Jerusalem.

Zwischen Wand XI und XII: 7325. Sarg der Frau Tentamun. — 7478. Särge und Mumie einer kleinen Prinzessin. — 7972. Sphinx der Königin Schep-en-opet.

Schrank G. (an Wand XII): In der Mitte: 4563. Becher eines Prinzen. — Schreibtafeln eines Schülers. — Rechts und links Figuren wie die in Schrank E., in dunkelblauer Fayence; zumeist aus dem „Funde von Der-el-bachri", wo die Mumien der Könige der 21. Dynastie in einem Felsspalt versteckt gefunden wurden.

Wand XII: 1480. Thür und Wand einer Kapelle des aethiopischen Königs Schabataka. — *10114. Statue einer Königin.

Wand XIII (Rückseite von Wand XII): 2103. 2104. Bilder des aethiopischen Königs Schabaka. — 32. Frauensarg

C. Wand XIV—XVII. Altertümer der Spätzeit, insbesondere der 26. Dynastie (663—525 v. Chr.).

Der charakteristische Zug dieser Zeit ist die Vorliebe für alles Altertümliche; sowohl in der Kunst als in anderer Hinsicht ahmt man dem alten Reiche nach. — Die technische Geschicklichkeit der Künstler erreicht den höchsten Grad, während ihre Werke — mit einigen merkwürdigen Ausnahmen — ziemlich geistlos sind.

Wand XIV: Särge (der eine 40 noch libysch), gelber Grund mit vielen Inschriften. — 8237. Sarg und Mumie des Har-si-ese. — 43. desgl. des Petu-bast.

Wand XV: Skulpturen der 26. Dynastie. — 8809. Unterteil einer knieenden Statue von grofser Schönheit. — 2110. Götter aus einem thebanischen Felsengrab.

Zwischen Wand XV und XVI: *39. Steinsarg des Fürsten Anch-hor, ausgezeichnet durch schöne Politur. — *29. desgleichen des Pete-ese.

Wand XVI: Kleine Grabsteine und Weihinschriften. — 9059. 2099. 2112. Reliefs aus Tempeln. — 7586. Opfertafel.

Digitized by Google

Schrank H (an Wand XVII): Modelle für Bildhauer.

Schrank J (an Wand XVII): Kleine Skulpturen. — *8812. 8813.* Holzstatuen. — ***9258.* Kleine Bronze, Priester mit Gott; der Kopf Porträt.

Wand XVII: Unter Schrank H: Unvollendete Statuen. — Links vom Schrank J: Köpfe von Statuen, dabei ***10100* und *255* von gröfster Naturwahrheit. — *7707.* Grabstein aus der Regierung des Xerxes mit aramäischer Inschrift — *2055.* Widderkopf. — *8811.* Katze, grosse Bronze. — *8811.* Altar.

Zwischen Wand XVII und XVIII: *7.* Steinsarg des Prinzen Necht-nebf. — **49.* desgl. des Zi-hap-emou.

Wand XVIII: *7737.* Statue des Hare.

Wandgemälde: Bilder aus der aegyptischen Geschichte, von den Denkmälern mit Ergänzung der Farben kopiert.

Wand den Fenstern gegenüber: 1. König Snefru (um 2700 v. Chr.) tötet einen Sinaibeduinen. — *10* und *11.* Aus den Gräbern von Benihassan: Ringer; Jagd; tributbringende Beduinen (um 2000 v. Chr.). — *20.* Gefangene Syrer machen Ziegel (um 1500 v. Chr.). — *22.* Tributbringende Syrer und Nubier (um 1400 v. Chr.). — *23.* Aus den Gräbern von el Amarna (vgl. S. 126): Ausfahrt der Königlichen Familie und ihr Besuch im Tempel. — *25.* Sethos I. kämpft gegen Beduinen (um 1360 v. Chr.). — *26.* Ramses II. kämpft gegen die Hethiter (vgl. S. 117) in Nordsyrien (um 1340 v. Chr.). — *34.* Ramses III., Seeschlacht gegen Völker des Mittelmeeres (um 1250 v. Chr.). — *36.* Parodierende Tierbilder. — *38—39.* Ramses III. im Harem.

Kleine Fensterwand: 1. Prozessionsschiff des Gottes Amon. — *7.* Thorgebäude eines Tempels mit Fahnenstangen.

Grofse Fensterwand: 1. König Scheschonk (vgl. S. 109) dem der Gott Amon die besiegten Städte des Reiches Juda zuführt. — *10. 11.* Die Söhne Alexanders des Grofsen als aegyptische Könige opfernd. — *14.* Caesarion (der Sohn Caesars und der Kleopatra) opfernd, hinter ihm Kleopatra. — *15—17.* Römische Kaiser (Augustus, Tiberius, Hadrian),

Digitized by Google

vgl. S. 113. — *18—21.* Spätaethiopische Könige und Götter, vgl. S. 113.

Kleine Wand ohne Fenster: Desgleichen, dabei 1. die Königin, deren Schmuck wir besitzen (vgl. S. 114.).

VI. Saal der Spätzeit.

(Nach 700 v. Chr.)

Dieser Saal, der noch in der Aufstellung begriffen ist wird vornehmlich die zahlreichen kleinen Fayencen und Bronzen der Spätzeit enthalten; ausserdem werden in ihm andere kleine Altertümer ihren Platz finden, die sich keiner bestimmten Epoche zuweisen lassen.

An der Rückwand: Proben von Papyrushandschriften in Hieroglyphen, hieratischer und demotischer Schrift, griechische, koptische und arabische. — Darunter Särge später Zeit.

Schrank neben der Ausgangsthür: Mumien verschiedener Tiere; die Sitte Tiere aller Art (Ochsen, Widder, Affen, Katzen, Mäuse, Krokodile, Schlangen, Fische, Ibis u. s. w.) in einzelnen Exemplaren als heilig zu verehren, ist sehr alt, dagegen scheint der Gebrauch, beliebige verstorbene Exemplare derselben durch ein dem menschlichen nachgeahmtes Begräbnis zu ehren, der Spätzeit anzugehören.

Schränke in der Mitte: Bronzefiguren von Göttern und heiligen Tieren, meist Weihgeschenke später Zeit. — Kleine Fayencefiguren, von Toten in Mumienform (s. S. 107), von Göttern u. s. w.

Schautische: Amulette, Schmucksachen und andere kleine Altertümer, teils später Zeit, teils von unbestimmtem Alter.

In den Ecken der Fensterwand: Särge der Frau Schep-en-opet und ihre Mumie. — Särge des Paiset und seine Mumie.

An der Ausgangsthür: Kapelle aus Holz und Bronze (ergänzt), von Amasis geweiht.

VII Saal der griechisch-römischen Zeit (nach 332 v. Chr.)

A. Wand I—X.

Die griechischen Könige und römischen Kaiser treten in Aegypten als Nachfolger der einheimischen Herrscher auf

Digitized by Google

und schonen das Herkommen des alten Landes, doch dringt die griechische Bildung bald in das Volk ein und zersetzt allmählich dessen eigene Kultur; auch die aegyptische Kunst geht an dem griechischen Einfluſs zu Grunde. — Frühzeitig gelangt in Aegypten das Christentum zur Herrschaft, das den letzten Rest der alten Kultur zerstört und sich in eigenartiger Weise hier entwickelt (Einsiedler, Klöster).

Wand I: *46. 39.* Steinsärge in der Form der alten Holzsärge. — **2115.* Relief eines Thebanischen Tempels, griechischen Könige als Aegypter dargestellt.

Zwischen Wand I und II, III: *38.* Steinsarg des Ah-mose Hohenpriesters vor Memphis. — **2271.* Statue eines Generals.

Wand II: *2114. 2116.* Reliefs aus Tempeln. — Grabsteine. — *2217.* Opfertafel. — ***2123.* Kopf von einem Steinsarg, in altgriechischem Stil.

Wand III: **2118.* Grabstein des Cha-hapi, der Tote in griechischer Tracht. — Grabsteine mit halb griechischen und halb aegyptischen Darstellungen; die Inschriften teils demotisch (s. S. 101), teils griechisch.

Wand V: *775.* Kindersarg mit Beigaben.

Wand VI: *836. 837.* Sarg und Mumie der Frau Tsen-usire. — Bilder von Mumien wie an Wand VIII. — *7777. 7778.* Sphinxe aus dem Serapistempel von Memphis.

Wand VII: Griechische Inschriften und Skulpturen. — **2135.* Weihinschrift, griechische Verse mit demotischer Übersetzung. — *7733.* Inschrift (griechisch-lateinisch) der Zenobia, Königin von Palmyra, auf die Herstellung einer Synagoge. — *7996.* Isisstatue, aus Hadrians Villa zu Tivoli.

Schrank D 1. (neben Wand VII): Bronzen, meist Bilder von Göttern, Goldfiguren, Glasgefässe u. a.

Schrank D 2. (neben Wand IX): Thonfiguren, Bilder von aegyptischen und griechischen Göttern.

Schrank E (neben Schrank D): *Schmuckkästchen, christliche Zeit.

Wand VIII: **504.* Kindersarg (vgl. den freistehenden **505.* daneben), daneben die Mumien der Kinder. — *504. 505.* Boden der Kindersärge mit ihren Bildern. — Bilder

Digitized by Google

der Toten (Wachsmalerei auf Holz) ihren Mumien beigegeben, dabei **10271.* alte Frau, **10271.* junges Mädchen.

Schautisch F (am Fenster): Geschnittene Steine griechisch-aegyptischen Stiles. — Desgl. der christlichen Sekte der Gnostiker (sogenannte Abraxasgemmen). — Kleine Schmucksachen aus christlichen Gräbern.

Wand IX: Christliche Grabsteine mit Inschriften in griechischer, koptischer (d. h. spätaegyptischer) und arabischer Sprache. — *31.* Holzsarg in Gestalt der Göttin Hathor.

Wand X: *2119.* Kaiser Augustus als aegyptischer König. — *2121.* Kaiser Antoninus Pius desgleichen. — **8164.* Heilige Schlangen.

Schrank G (an Wand XI): Altertümer der christlichen Epoche Aegyptens, zumeist aus Gräbern des 4. und 5. Jahrhunderts (vgl. auch Schränke E und F): Kleider mit aufgenähten Stickereien. — Lederschuhe. — Schreibgeräte. — Handwerkszeug, Leisten für Schuhe. — *Kirchliche Geräte (Räuchergefäfse, Lampen).

B. Wand XII—XV,1. Spätaethiopische Altertümer.

Aethiopien (Nubien), das frühzeitig von Aegypten unterworfen wurde und von ihm seine Kultur erhielt, wurde etwa um 1000 v. Chr. ein unabhängiger Staat und verfiel von da an allmählich wieder in halbe Barbarei zurück. An Stelle der aegyptischen Sprache tritt zuletzt einheimische auf, die in besonderen Hieroglyphen und in einer alphabetischen Schrift (beide noch unentziffert) geschrieben wird. Die meisten der hier ausgestellten Denkmäler dürften in die griechisch-römische Zeit gehören.

Wand XII: **2261.* Thronender König. — *2260.* Götter. — *2259.* Inschrift der Königin Kandake, vielleicht der in der Apostelgeschichte erwähnten.

Wand XIII: Inschriften in der aethiopischen alphabetischen Schrift: *2253.* Grabstein. — *2254. 2255.* Opfertafeln.

Zwischen Wand XII und XIII: ***7345.* Siegesdenkmal des Königs Nestasnen, noch mit aegyptischer Schrift. — *2258.* Statue der Göttin Isis.

Digitized by Google

Wand XIV: Christliche Grabsteine aus einem nubischen Kloster. — *1481*. Altar eines älteren aethiopischen Königs.

Schautisch J: **Schmuck einer Königin (vgl. ihr Bild an Wd. XII *2244*.) aus ihrer Pyramide; etwa aus dem 1. vor- oder nachchristlichen Jahrhundert.

Wand XV, 1: *Inschriften in unbekannter Sprache aus dem christlichen Reiche von Aloa am blauen Nil.

C. Wand XV, 2. Altertümer aus Südarabien.

In Südarabien hat sich etwa im ersten Jahrtausend v. Chr. in den Reichen von Saba u. a. eine Kultur entwickelt, von der bisher erst wenige Denkmäler vorliegen; die Inschriften sind in einer eigentümlichen alphabetischen Schrift geschrieben, die mit der Abessiniens verwandt ist.

Wand XV, 2: *1*. Weihinschrift eines Königs. — **2644*. Steinbock. — Grabsteine und Köpfe von Gräbern. — 2. Altar. — Schaukasten mit einer bronzenen Inschrifttafel, Siegelsteinen u. s. w.

VIII. Säulenhof.

Der Säulenhof mit dem dahinter liegenden Saale bildet die Haupträume eines aegyptischen Tempels nach. Auch die hier aufgestellten grofsen Altertümer, die verschiedenen Zeiten angehören, haben sämtlich zur Ausschmückung von Tempeln gedient.

Innerer Raum: ***7261*. Altar aus dem spätaethiopischen Reiche, mit Inschriften in aegyptischen und aethiopischen Hieroglyphen und wichtig als einziger Anhaltspunkt zur Entzifferung der letzteren Schrift. — ***7262*. Widder, von Amenophis III. (etwa 1440—1400 v. Chr.) in einen aethiopischen Tempel geweiht (das gegenüberliegende Exemplar ist ein Gipsabguss). — ***7264*. Kolofs eines Königs des mittleren Reichs; die alten Inschriften sind von Ramses II. ausgetilgt uud durch seine eigenen ersetzt. — *7265*. Kolofs König Usertesen's I. (etwa 2100 v. Chr.), das Oberteil ergänzt; an den Seiten des Thrones die Nilgötter. Auf der Rückseite späteres Relief mit einem Bild des Gottes Sutech.

Digitized by Google

Links vom Eingang: *7267*. Bild der löwenköpfigen Kriegsgöttin Sechmet, von Amenophis III. geweiht; vgl. die 6 ähnlichen Statuen (z. T. stehend) dieses Saales. — **10834*. Säulenkapitäl des mittleren Reiches mit dem Kopfe der Göttin Hathor. — *2306*. Statue der Königin Hat-schepsut (um 1500 v. Chr.); stark ergänzt.

Rechts vom Eingang: *10835*. Oberteil eines Kolosses Ramses' II. *1622*. Ergänztes Bild eines heiligen Sperbers.

Wandgemälde: *An den Wänden:* Landschaften aus Aegypten und Aethiopien. — *An den Säulen:* Aegyptische Könige vor verschiedenen Göttern opfernd. — *Auf dem Gesims:* Moderne Inschrift in Hieroglyphen, die die Erbauung des Tempels unter König Friedrich Wilhelm IV. berichtet.

IX. Durchgangsraum.

7324. Säule später Zeit, das Kapitäl in Gestalt einer Palme, von der Insel Philae. — *9941*. *9942*. Heilige Affen betend.

Digitized by Google

VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER.

Die früher in der Skulpturenabteilung und im Antiquarium aufbewahrten Altertümer Mesopotamiens, Syriens, Phöniziens u. s. w. sind seit dem Jahre 1885 mit der ägyptischen Abteilung vereinigt und haben in den früher von der ethnologischen Abteilung innegehabten Sammlungsräumen ihre Aufstellung gefunden. Die früheren Bestände, welche sich, abgesehen von den Gipsabgüssen, vornehmlich aus Reliefs und geschnittenen Steinen (Siegelcylindern, Gemmen u. a. m.) zusammensetzten, haben in den letzten Jahren eine bedeutende Bereicherung erfahren, sowohl durch gröfsere Ankäufe babylonischer Thontafeln, Ziegel u. s. w., als auch namentlich durch die Ausgrabungen des Orient-Komitees, und die glänzenden Schenkungen der Herren Kommerzienräte L. und J. Simon, von denen der erstere der Sammlung die sämtlichen Fundstücke der von ihm im Jahre 1886—87 ausgesendeten babylon. Expedition überwies, während der Freigebigkeit des zweiten Mitgliedes dieser Familie u. a. ein beträchtlicher Teil der Thontafeln von el Amarna zu verdanken ist. Aufser den genannten Herren ist die Sammlung vornehmlich noch den Herren Dr. Blass und Ludw. Jacoby für Geschenke zu besonderem Dank verpflichtet.

Die Sammlungsräume sind von dem Saale der Deutschen Skulpturen und von den griechischen Sälen der ägyptischen Abteilung aus zugänglich und am besten in folgender Reihenfolge zu besichtigen:

I. Kleinasiatisches Zimmer.
II. Babylonischer Saal.
III. Assyrischer Saal.

Digitized by Google

I. Kleinasiatisches Zimmer.

Enthält Originale und Gipsabgüsse persischer und sogenannter hethitischer Reliefs. Letztere stammen aus Nordsyrien (Ruinen von Biredschik, Marasch, Sendscherli, Saktschegözü) und Kleinasien (von den Felsen bei Boghaskiöi in der Nähe des Flusses Halys) und zeigen einen eigentümlichen, teilweise von Assyrien beeinflufsten, rohen und barbarischen Stil. Welcher Zeit und welchem Volke sie angehören, ist noch nicht entschieden. Gewöhnlich werden sie dem in Hieroglyphen wie Keil-Inschriften oft erwähnten Volke der Hethiter zugeschrieben, welches in Nordsyrien am oberen Euphrat wohnte und mit dem der ägyptische König Ramses II. (1348—1281 v. Chr.) einen erbitterten Krieg zu führen hatte. Die Blütezeit des Hethiterreichs fällt in die Zeit von 1400—1200 v. Chr.

Wand I und II: Gipsabgüsse und Originale persischer Reliefs aus dem Palaste des Darius (521—485 v. Chr.) in Persepolis.

Wand III: Gipsabgüsse und Originale sogenannter hethitischer Reliefs. — Grabreliefs aus Marasch. — *G 65*. Löwe mit einer Inschrift in eigentümlichen, hieroglyphenähnlichen Zeichen; ebendaher. — **971*. Löwenjagd, in Saktschegözü gefunden. — *G 49*. Fünf auf Tieren oder Menschen stehende Gottheiten; Original am Felsen bei Boghaskiöi.

Wand IV: *Sogenannte hethitische Reliefs. Von dem Thorgebäude eines Palastes. Sie dienten als Wandverkleidung und sind älter als die Reliefs an Wand III. — *2647*. Eckblock; Krieger mit Schild und Speer, Frau mit Spiegel. — Unten: *2655*. Löwenköpfiger Gott mit Hasen und Jagdfalken. — In der Mitte: *2648*. Gott mit Dreizack. — *2650*. Gott mit Greifenkopf. — *2652*. Guitarrespieler und Sänger. — Oben: Greif und Sphinx.

II. Babylonischer Saal.

Babylonien, das Land am Unterlauf des Euphrat und Tigris war in den ältesten Zeiten von dem Volke der

Digitized by Google

Sumerer bewohnt, welche mit keinem der uns bekannten Völkerschaften Vorderasiens in sprachlicher Verwandtschaft zu stehen scheinen. Auf sie ist die Bildung der ältesten Staaten, die Ausbildung der Religion, die Entwickelung der Kunst, die Erfindung der Keilschrift zurückzuführen. Frühzeitig finden wir daneben in Babylonien auch eine semitische Bevölkerung, die allmählich mit dem Lande sich auch die Kultur der Einwohner zu eigen machte. Der Zeit der ältesten semitischen Herrschaft in Babylonien gehören der sagenhafte König Sargon von Agade, sein Sohn Naramsin (um 3750 v. Chr.), die Priesterkönige Gudea und Eannadu an. Um 3000 v. Chr. hat sich ein südbabylonisches Reich mit dem Mittelpunkte Ur (der biblischen Heimat des Abraham) gebildet, das ungefähr bis 2200 v. Chr. selbständig neben einem nordbabylonischen Reiche von Babylon steht. Um jene Zeit wird der Süden durch die Einfälle der östlich benachbarten Elamiten heimgesucht und zeitweise erobert. Durch Hammurabi von Babylon (2200 v. Chr.) wird Südbabylonien von der elamitischen Fremdherrschaft befreit und mit Nordbabylonien für die Dauer vereinigt. Ein neuer Einfall, der diesmal von Nordosten von dem Volksstamme der Kossäer gemacht wurde, raubte dem vereinigten Reiche wiederum die Selbständigkeit. Die kossäischen Eroberer behaupteten ungefähr von 1500—1300 v. Chr. ihre Herrschaft Zu ihnen zählt u. a. der König Burnaburiasch, derselbe, dessen Correspondenz mit dem ägyptischen Pharao Amenophis IV. (um 1450 v. Chr.) in unser Museum gelangt ist (S. 126).

Zur Zeit der kossäischen Herrschaft gelangen im Norden von Babylonien in der von der mesopotamischen Steppe und den Kurdischen Gebirgen begrenzten Landschaft **Assyrien**, dessen Bevölkerung dieselbe Religion, Sprache, Kunst, wie die Babylonier hat, die einheimischen Herrscher zu immer gröfserer Macht. Im 12. Jahrhundert ist Assyrien eine Grofsmacht geworden und steht Babylonien ebenbürtig gegenüber. Nach einer Zeit des Niedergangs beginnt mit Assurnasirabal (885—860 v. Chr.), dem Erbauer des Palastes von Nimrud, für Assyrien die Zeit der grofsen asiatischen

Digitized by Google

Eroberungen. Assurnasirabal's Sohn Salmanassar II. (860—824 v. Chr.), dringt bis nach Syrien vor. Jehu von Israel bringt mit anderen Fürsten ihm seinen Tribut (siehe den Obelisk Salmanassar's S. 121). Nachdem unter den Nachfolgern dieser Könige vieles von den Erorberungen im Norden und Westen verloren gegangen war, trat mit der Thronbesteigung Tiglatpileser's III. (745—727 v. Chr.) eine neue Glanzperiode des assyrischen Reiches ein. Der Vereinigung mit Babylonien im Süden und der Unterwerfung der Gebirgsstämme im Norden folgten die gewaltigen Heerzüge gen Westen nach Syrien und Kleinasien. Die Regierungen Tiglatpileser's III., Salmanassar's IV. (727—722), des Bekämpfers von Samaria, Sargon's (722—705), des Erbauers von „Sargonsburg" (Chorsabad), Sanherib's (705—681) und Asarhaddon's (681—668) sind als die glänzendsten der gesamten vorderasiatischen Geschichte zu bezeichnen. Unter Assurbanipal (668—626), dem Sardanapal der Griechen, beginnt der schnelle Verfall des Assyrerreichs und bereitet sich die neue, freilich kurze Blüte Babyloniens vor. Etwa um das Jahr 608 v. Chr. erliegt das Reich dem Angriffe des Nabopolassar von Babylonien und des mit ihm verbündeten Kyaxares von Medien. Ninive und die anderen assyrischen Residenzen gehen in Flammen auf. Bei der Teilung der Beute fiel Nabopolassar Babylonien und Syrien, Kyaxares Medien zu. Nabopolassar's Sohn Nebukadnezar (604—562 v. Chr.) hat als Eroberer und Bauherr würdig die Herrschaft der assyrischen Grofskönige angetreten. Allein schon seine nächsten Nachfolger waren nicht im Stande, das von ihm begründete babylonische Weltreich zu behaupten. 539 v. Chr. zog der Perserkönig Cyrus in Babylonien ein. Babylonien und Assyrien wurden Provinzen des gewaltigen Perserreichs und blieben es, bis Alexander der Grofse 331 v. Chr. dasselbe vernichtete und an seiner Stelle ein macedonisch-orientalisches Weltreich gründete. Als dieses sich nach dem Tode Alexanders zersplitterte, ging Mesopotamien ebenso wie Persien in den Besitz der Seleuciden über, deren Herrschaft bis in die Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts währte. Dann wurde die Herrschaft der Seleuciden

Digitized by Google

von der der Arsaciden (Parther) abgelöst, die in den nächsten Jahrhunderten eine führende Stellung in Vorderasien einnahmen und den Römern als ebenbürtige Gegner in vielen Kämpfen gegenüberstanden. Die Arsacidenherrschaft fand im Jahre 224 v. Chr. durch die Empörung des Persers Ardaschir, aus dem Hause Sassan's, ihr Ende. Ardaschir begründete die Sassanidendynastie, die nochmals die mesopotamischen und persischen Länder zu hoher Blüte führte. Erst als im Anfang des 7. Jahrh. n. Chr. die mohammedanischen Araber in Vorderasien vordrangen, erlag ihnen auch das Sassanidenreich.

Die Schrift der alten Babylonier und Assyrer ist die sogenannte Keilschrift. Sie ist eine Erfindung des Volkes der Sumerer und war ursprünglich eine Bilderschrift, ähnlich wie die Hieroglyphenschrift der Aegypter. Da man jedoch in Babylonien kein anderes Schreibmaterial besafs als den Thon des heimischen Bodens, den man zu kleinen Täfelchen formte und in den man die Zeichen mittels eines Stäbchens eindrückte, so mussten die Zeichen sehr roh ausfallen, und alle Linien erhielten bei dem Eindrücken ein breites, keilförmiges Ende, von dem die Schrift ihren Namen trägt.

Wand I: Gipsabgüsse sogenannter hethitischer Reliefs von Boghaskiöi (s. S. 117). — *2664.* Thonfigur eines Stiers, aus Kappadocien.

Wand II; Gipsabgüsse assyrischer Reliefs, aus dem Palaste des Königs Assurnasirabal (s. S. 118) in Kalach (Nimrud) bei Ninive. — *G 9.* Löwenjagd. — *G 3.* Opfer des Königs über dem erlegten Löwen. — *G 20.* Feinde, Affen als Tribut bringend.

Wand III: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 22.* Jagd auf wilde Stiere. — *G 2.* Der König opfert über einem erlegten Stier.

Wand IV: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 6.* Schlacht zwischen assyrischen Streitwagen und feindlichen Bogenschützen. — *G 24.* Assyrische Reiter in der Schlacht.

Wand VII: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach

Digitized by Google

(s. Wand II). — *G 7*. Der Assyrerkönig verfolgt feindliche Bogenschützen. — *G 21*. Der König auf seinem Streitwagen wird in einem Boote über einen Fluſs gezogen.

Freistehend: *G 107*. Gipsabguſs einer Statue des uralten Königs Gudea (s. S. 118) aus Tello (Südbabylonien). — *G 1*. Gipsabguſs des Obelisken Salmanassar's II. (s. S. 119) aus seinem Palaste in Kalach (s. o.), mit Darstellungen tributbringender Völkerschaften (u. a. des Königs Jehu von Israel).

Wand VIII: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs aus Kalach (s. Wand II). — *G 8*. Erstürmung einer Festung durch den Assyrerkönig. — *G 4*. Belagerung einer Festung mit Belagerungsmaschine.

Wand IX: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs. — *G 10*. Frauen (auf Wagen) und Vieh werden als Kriegsbeute weggeführt; aus dem Palaste des Assurnasirabal (s. Wand II). — *G 14* und *15*. Erbeutete Herden von Kameelen und Kleinvieh; aus dem Palaste Salmanassar's II. (s. S. 119) in Kalach (Nimrud) bei Ninive.

Wand X: Gipsabgüsse assyrischer Reliefs. — *G 25*. Geflügelter Löwe mit Menschenkopf; diente als Thürwandung im Palaste des Assurnasirabal (s. Wand II). — *G 23*. Kolossalfigur eines Gottes (vielleicht des babylonischen Nationalhelden Isdubar), der einen Löwen würgt; aus dem Palaste Sargon's (s. S. 119) in Sargonsburg (Chorsabad) bei Ninive.

Die Originale assyrischer Reliefs stehen im assyrischen Saale.

Man wende sich jetzt der Fensterseite des babylon. Saales zu und beginne wieder am Durchgangsraume:

Kasten A: Ziegel und sogen. Nagelcylinder, die in ältester Zeit vielleicht als Bauurkunden dienten. — *565* und *566*. Elamitische Ziegel mit Keilinschriften, aus der Nähe von Buschir (südl. Persien). —

Kasten B: Ziegel. Ausschnitte von Ziegeln, mit Inschriften Nebukadnezars, König von Babylonien (s. S. 119). — *53*. Ziegel mit dem Namen des Fürsten Hadadnadinaches in aramäischer (syrischer) und griechischer Schrift.

Schrank C I: Fundstücke aus der Leichenverbrennungs-

Digitized by Google

stätte von Surgul (Südbabylonien), die der ältesten Periode der altbabylonischen Kultur angehört. Die Babylonier verbrannten hier ihre Toten mit Hilfe von Schilf und Asphalt auf einem künstlichen Hügel, verscharrten dann die Verbrennungsreste unter Hinzufügung von Beigaben, namentlich Gefässen, in denen man die Asche sammelte oder in denen man Speisen zum Unterhalt des Toten niederlegte. Derartige Gefässe aus gebranntem Thon, die durchweg einen sehr primitiven Charakter tragen, sind hier ausgestellt.

Schrank C II: Fundstücke aus der Leichenverbrennungsstätte von el Hibba, in der Nähe von Surgul. Hier wurde aufser in einem grofsen Verbrennungshügel die Asche der Toten auch in Häusern beigesetzt, und es wurde für ihren Unterhalt in der Weise gesorgt, dafs man ihnen grofse thönerne Tröge mit Speisen und thönerne Brunnenrohre für das Wasser in die Erde einliefs. — *2257* und *2204*. Schädelrest eines Kindes und sein Spielzeug, ein thönerner Schemel. — *2268* und *2092*. Schädelrest einer Frau und ihre goldenen Ohrringe.

Freistehend: **Siegesdenkmal des Assyrerkönigs Asarhaddon (s. S. 119), zur Feier der Besiegung des Tahrako, Königs von Aegypten und Aethiopien, (704—664 v. Chr.) im Thorgebäude des Palastes von Sendscherli (s. S. 117) errichtet. Vor dem Könige sind Tahrako und der Fürst van Tyrus gefesselt dargestellt.

Schrank D. Thontafeln (s. S. 120) und beschriebene Schalen.

D 1. *Inschriften der ältesten babylonischen Zeit.

D 2. Oben: Bruchstücke von Thontafeln, die Wahrzeichen und Orakel behandeln. — Unten: Fünf altbabylonische Briefe (2400—2100 v. Chr.).

D 3. *Urkunden aus der Zeit der ersten babylonischen Dynastie (2400—2100 v. Chr.). Sie sind in zwei Exemplaren ausgestellt und nach der damaligen Sitte ist das eine um das andere gelegt. Auf die äufsere Tafel sind gewöhnlich die Siegel der Kontrahenten abgedrückt.

D 4. Babylonische Urkunden aus der Zeit der assyrischen Herrschaft (s. S. 119) und des neubabylonischen Reiches.

Digitized by Google

D 5—7. Babylonische Urkunden aus der Zeit der persischen Herrschaft. — *Th 413. Grundrifs eines Palastes.

D 8. Thontafeln, meist aus der Zeit der griechischen (s. S. 119) und parthischen (s. S. 120) Herrschaft. — Th 5. Gebet an den Sonnengott. — *Th 244. Wörterbuch. — *Th 253. Tabelle für die Quadratzahlen von 31—60. — *Th 412. Bruchstück einer Tafel mit Keilschrift und griechischen Buchstaben.

D 9—10. Thonschalen mit Zauberformeln in syrischer, hebräischer oder persischer Schrift; zum Schutze gegen böse Geister bestimmt. Einige enthalten rohe bildliche Darstellungen. Aus nachchristlicher Zeit; angeblich in Babylonien gefunden.

Vor dem rechten Pilaster: 213. Bruchstück einer grossen Steinurkunde, aus Nippur in Südbabylonien.

Vor dem linken Pilaster: **2663. Urkundenstein mit schönem Relief des babylonischen Königs Merodachbaladan (714. v. Chr.).

Schautisch E: Amulette. Gewichte. — Babylonische, assyrische und persische Siegelsteine. Sie haben in alter Zeit die Form kleiner Walzen und sind bestimmt, über den feuchten Thon gerollt zu werden, auf dem sie Bild und Schrift erhaben wiedergeben (s. Schrank D 3). Sie sind der Länge nach durchbohrt und waren auf einen Metalldraht gezogen, der beim Rollen als Handhabe diente. In assyrischer und neubabylonischer Zeit traten neben diesen „Siegelcylindern" Siegel in Kegel- oder Halbkugelform auf, welche die Darstellung auf der unteren Fläche tragen; auch Siegel in Form von Käfern (s. S. 104) sind in jener Zeit nicht selten. Das Material der Siegel ist verschieden; man gebrauchte u. a. Porphyr, Basalt, Magneteisenstein, später auch Jaspis, Chalcedon, Achat, Lapis Lazuli u. a. m. Roter Sarder und Granat finden sich namentlich häufig bei den persischen Gemmen aus der Sassanidenzeit. Die Darstellungen auf den Siegeln wechseln je nach der Zeit. Auf altbabylonischen Cylindern (E 1—4) sind meist religiöse Scenen, Anbetung einer Gottheit, Opfer, Dämonen, Erscheinen des Sonnengottes u. s. w. dargestellt; ausserdem steht auf ihnen häufig

Digitized by Google

der Name des Besitzers des Siegels in Keilschrift. Die assyrischen Cylinder (E 4) zeigen, abgesehen von den althergebrachten Darstellungen, oft den König, wie er feindliche Dämonen oder wilde Tiere bezwingt, auch die auf den Reliefs häufige Darstellung des von Genien angebeteten Götterbaums (s. S. 125). Ein vor einem Altare betender Mann ist der gewöhnliche Vorwurf der jungbabylonischen kegelförmigen Steine (E 5). Auf den persischen Siegelsteinen (E 6) aus der Sassanidenzeit sind Porträtköpfe, menschliche Figuren, Tier- und Pflanzenbilder, oft von einer Pehlewiinschrift begleitet, eingegraben. — E 1: *697. Siegel des uralten Königs von Ur Gamil-Sin (s. S. 118). — *2666. Siegel des Priesterkönigs Dada von Nippur. — E. 5: *2145. In Babylonien gefundener Siegelcylinder mit einer altgriechischen Darstellung des Perseus und der Gorgo.

Schrank F: Ziegel — 64. 65. Von Säulen herrührend. — 2102. Mit Inschrift des Kossäerkönigs (s. S. 118) Kurigalzu.

Schrank G: Ziegel von Tempelbauten des Priesterkönigs Gudea (s. S. 118) in Tello (Südbabylonien).

Schrank H 1: Babylonische Inschriften, Gefäfse u. a. — Thönerne mit Keilschrift beschriebene Tönnchen (sogenannte Baucylinder), die man in Mesopotamien in den vier Ecken der Grundmauern gröfserer Gebäude als Grundsteinurkunden niederzulegen pflegte; davon vier von Tempelbauten des Nebukadnezar in Babylon und Sippar. — **2536. Baucylinder des letzten Babylonierkönigs Nabonedos (555 — 539 v. Chr.), vom Tempel des Sonnengottes in Sippar. Auf ihm wird die Besiegung des Astyages durch Cyrus erwähnt. — *202. Urkunde mit Verträgen aus den Regierungen Salmanassar's und Sargon's (s. S. 119).

Schrank H 2: Babylonische Terrakottafiguren, verschiedener Zeit.

III. Assyrischer Saal.

Der assyrische Saal enthält die Originalaltertümer aus Assyrien (Wand I—VIII), Kommagene (Wand IX—XIII),

Digitized by Google

Palmyra (Wand X), Phönizien und Karthago (Wand XI), Palästina (Wand XII).

Wand I: Alabasterne Reliefplatten, aus dem Königspalaste Assurnasirabal's von Assyrien (885—860 v. Chr.) zu Kalach (dem heutigen Nimrud) bei Ninive. Die Keilinschrift, welche auf sämtlichen Platten wiederkehrt, schildert den Bau des Palastes. — *939. Links: Der König zwischen zwei geflügelten Gottheiten; rechts: der König bringt ein Trankopfer dar.

Wand II: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I). Geflügelte Götterfiguren mit Adler- oder Menschenköpfen.

Wand III: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I). — 948. Zwei menschenköpfige, geflügelte Gottheiten mit Pinienzapfen und Taschen neben einem Baum. — 970. Gefäfsbruchstück, aus einem Palaste des Assyrerkönigs Sargon (722—705 v. Chr.); in Cypern gefunden.

Wand IV: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I). Geflügelte Götterfiguren.

Wand V: Reliefplatten aus Kalach (s. Wand I).

Zwischen Wand IV und V: *Denkstein des Assyrerkönigs Sargon, mit dem Bilde des Königs und einer Inschrift, die die Siege des Herrschers in Cypern und die Aufstellung des Denkmals schildert; auf Cypern gefunden.

Wand VI: Reliefplatten aus dem Palaste Sanherib's (704—681 v. Chr.) in Ninive. Hofbeamte und Krieger.

Schrank A (an Wand VII): *Altarmenische Altertümer, in der Nähe des Wansees in Armenien gefunden. Es sind Weihgeschenke, die ein armenischer König Rusa (um 650 v. Chr.), ein Zeitgenosse des Assyrerkönigs Assurbanipal, in den Tempel des Gottes Chaldis gestiftet hat. — 774. Bronzefigur eines Eunuchen. — 775. Greif. — 805. Bronzeschild mit Reihen von Stieren und Löwen.

Wand VII: Assyrische Reliefs. — *961. Streitwagen. Aus dem Palaste Sanherib's (s. Wand VI). — 967. Zwei Flötenbläser. Ebendaher. — *959. Löwenjagd. Aus dem Palaste Assurnasirabal's. — 963. Der König stöfst einen Löwen nieder. Aus dem Palaste Sanherib's. — *960. Der König und sein Schlachtpferd. Ebendaher. — 965. Zeltlager.

Digitized by Google

Ebendaher. — *210.* Schlacht in einem Palmenwalde. Ebendaher.

Kasten B: *Assyrische Glocke aus Bronze, mit Götterfiguren.

Schautische C (freistehend und an Wand VII): **Thontafeln aus dem Funde von el-Amarna (in Mittelaegypten, s. S. 110), Die mit babylonischer Keilschrift beschriebenen Tafeln stammen aus dem Archive des ägyptischen Königs Amenophis IV. (s. S. 99). Sie sind meist in babylonischer Sprache abgefafst und enthalten Briefe asiatischer Fürsten und Vasallen an die aegyptischen Pharaonen Amenophis III. und seinen Sohn Amenophis IV. Am wichtigsten die Schreiben des Königs Burnaburiasch von Babylon an Amenophis IV., welche uns einen interessanten Blick auf die nahen Beziehungen dieser beiden mächtigen Reiche werfen lassen. — Briefe des Königs Duschratta von Mitani, (am oberen Euphrat), welche die Heirat der Tochter dieses Fürsten mit Amenophis III. behandeln und von denen einer *(Th 422)* in der bisher unbekannten einheimischen Sprache des Landes Mitani abgefafst ist. — Berichte verschiedener Vasallen des Aegypterkönigs, welche in syrischen und phönizischen Städten z. B. Byblos, Simyra, Akko, Askalon geschrieben sind. — Sechs Briefe eines Fürsten von Jerusalem, in denen er den Pharao um Hülfe gegen feindliche Angriffe bittet. Der Fund von el-Amarna zeigt die grofse Verbreitung, die die babylon. Schrift in jenen Zeiten gehabt hat. Mehrere Tafeln tragen Vermerke des ägyptischen Archivars in ägyptischer Cursivschrift, wie „gelesen", eine *(Th 233)* sogar eine längere Aufschrift, welche Tag und Ort angiebt, an dem der „Brief von Naharina" (d. i. der ägypt. Name von Mitani) eingelaufen ist. Dafs man sich auch am ägyptischen Hofe mit dem Erlernen der babylonischen Keilschrift abgegeben hat, beweist ein bei der Sammlung befindlicher Text religiösen Inhalts *(Th 348)*, der dem Lernenden als Übungsstück gedient haben mag und auf welchem er sich, um das Lesen zu erleichtern, die fremden Worte durch Punkte mit schwarzer und roter ägypt. Tinte abgeteilt hat.

Digitized by Google

Wand IX: Reliefs von dem Grabmal des Königs Antiochus (69—34 v. Chr.) von Kommagene, eines kleinen hellenistischen Staates im nördlichen Syrien. Es liegt auf dem Berge Nemruddagh am oberen Euphrat und wird von einem hohen Hügel gebildet, der mit kolossalen Götterstatuen und Reliefs geschmückt ist. — *980*. Zwei Könige. — *978*. Kopf des Königs Antiochus.

Wand X: Altertümer aus der Oase Palmyra (in der syrischen Wüste): Büsten von Männern und Frauen in reichgeschmückter Tracht (2. Jahrh. n. Chr.). — *836*. Brustbild des Sonnengottes zwischen zwei Adlern, aus Baalbek im Libanon; sehr roh (3. Jahrh. n. Chr.).

Schautisch D (an Wand X): Lampen aus Palmyra. — Thonmarken mit griechisch-orientalischen Darstellungen. ebendaher. Sie haben wohl geschäftlichen Zwecken gedient.

Wand XI: Gipsabgüsse karthagischer Grabsteine. — Bronzene Löwenmasken von phönizischen Holzsärgen. — *569*. Phönizische Schale mit Stierköpfen verziert; aus Sidon.

Schautisch E (an Wand XI): Nordsyrische und cyprische Siegelsteine und Siegelcylinder. Aegyptische Skarabäen (s. S. 104), in Cypern gefunden. Phönizische Skarabäen in aegygtischem Stil. *Althebräische Siegelsteine. — **2594*. Aegyptische Silberschale, in Cypern gefunden.

Vor der Säule zwischen Wand XII und XI: *837*. Punischer Grabstein eines Ehepaars mit lateinischer und punischer Inschrift.

Wand XII: *G 104*. Gipsabguss einer Inschrift des Königs Mesa von Moab (850 v. Chr.), die seine Kämpfe mit dem Reiche Israel verherrlicht. — *G 109*. Cyprische Nachbildung eines aegyptischen Kapitells mit dem Kopfe der Göttin Hathor; Gipsabgufs. — *G 102*. Gipsabgufs einer althebräischen Inschrift aus Jerusalem.

Freistehend: *Unterer Teil einer Kolossalstatue des Königs Pannamu von Sam'al in Nordsyrien (um 720 v. Chr.) mit altaramäischer Inschrift. — *G 106*. Gipsabgufs eines Sarges des phönizischen Königs Eschmunazar von Sidon; der Sarg ist aegyptische Arbeit und hat Mumienform.

Wand XIII: Reliefs vom Grabmal des Königs Antiochus von Kommagene (s. Wand IX), Gipsabgüsse und Originalstücke.

Digitized by Google

VI.

DEUTSCHE BILDWERKE

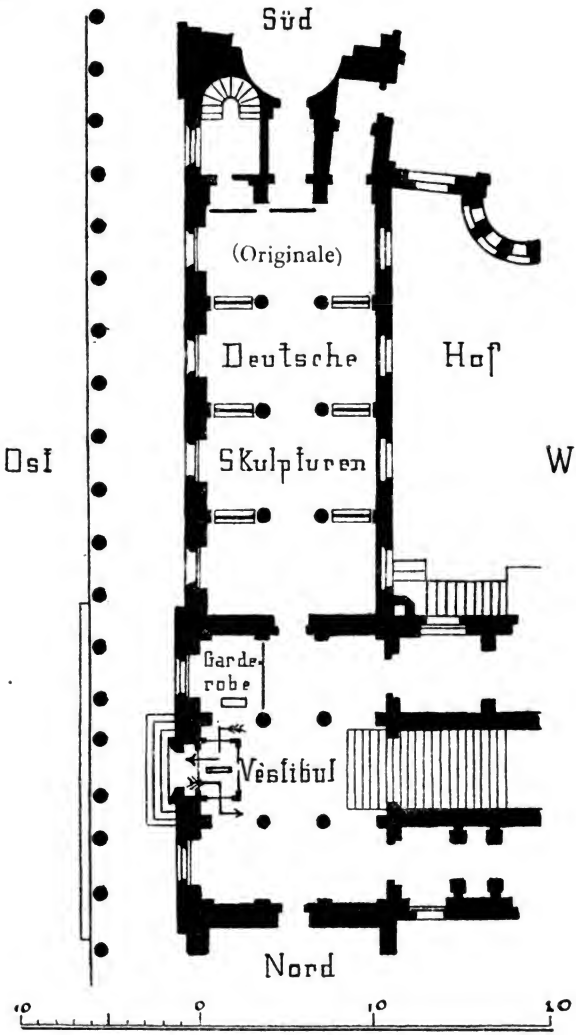
MIT EINSCHLUSS DER

GIPSABGÜSSE.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888. Preis geheftet 20 Mark, gebunden 22 Mark.

Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Berlin, W. Spemann. 3. Abdruck. 1883. Preis 50 Pfennig.

Digitized by Google



Digitized by Google

Die Sammlung der deutschen Bildwerke befindet sich, getrennt von den italienischen Skulpturen in dem früher der ethnographischen Sammlung angehörigen sog. Nordischen Saal des Neuen Museums. Vor dem Eingang haben die Gipsabgüsse einiger gröfseren Grabdenkmäler Aufstellung gefunden, unter ihnen rechts dasjenige eines Bischofs Friedrich aus dem Hause Zollern († 1505) im Dome zu Augsburg. Der Raum selbst ist durch quergestellte Säulen in vier Abschnitte zerlegt, von denen die drei dem Eingang zunächst befindlichen die Sammlung der Gipsabgüsse enthalten, während der letzte den Originalskulpturen eingeräumt st. Ein durchlaufender Gang teilt jeden dieser Abschnitte in zwei Kabinette. Mit der seit mehreren Jahren angestrebten Vervollständigung der italienischen Gipssammlung ging die Vermehrung des von früherer Zeit her vorhandenen Bestandes an Abgüssen deutscher Skulpturen des Mittelalters und der Neuzeit Hand in Hand. Die älteren Stücke, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim und Braunschweig, die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 15. und 16. Jahrh. u. a., sind zusammen mit dem neuen Zuwachs, darunter die bedeutendsten Teile der plastischen Ausschmückung des Bamberger Doms, so weit möglich, in historischer Ordnung aufgestellt.

Von der frühromanischen Kunstthätigkeit geben im *I. Abschnitt* des Saales die Hildesheimer Bronzebildwerke Zeugnis, im Anfang des 11. Jahrh. unter Bischof Bernward entstanden: die „Bernwardsäule" und gegenüber dem Fenster an der Wand die Thürflügel des Doms mit Scenen aus der Geschichte des alten und des neuen Bundes, letztere in lebendiger Darstellungsweise, so gut es jene früheste Zeit vermochte. Ebenda Abgüsse der Domthüren von Augsburg

Digitized by Google

und Gnesen. Jüngeren Ursprungs das bekannte Taufbecken im Hildesheimer Dom, vom Anfang des 13. Jahrh. (No. 1370), und, an Reife der künstlerischen Gestaltung diesem überlegen, das Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich (No. 139A), Anfang des 12. Jahrh. Als Hauptwerke der deutschen Plastik vom Ausgange der romanischen Epoche, welche ebensosehr dureh die Tiefe ihres geistigen Inhalts wie durch die Classicität ihrer Formgebung das künstlerische Vermögen der benachbarten romanischen Länder in jener Zeit beträchtlich überflügelt, reihen sich an: Statuen und Reliefs von dem reichen bildnerischen Schmuck des Bamberger Domes; unter diesen gehören die Reliefs mit zwei Aposteln im Gespräch und dem Erzengel Michael (im zweiten Saalabschnitt) dem Beginn des 13. Jahrhunderts an, sodann einer wenig späteren Bauperiode (erstes Kabinet) die Gestalten der Maria (links vom Eingang) und eines Engels, ferner Eva, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde vom sog. Fürstenportal, und die Reiterstatue König Konrads III. im Innern des Doms; besonders die letzteren Bildwerke an sicherem Naturgefühl und Gröfse der Empfindung unter ihresgleichen nur noch übertroffen von der an gleichem Orte befindlichen „Sibylle" (rechts vom Eingang). — An der Fensterseite die berühmten Skulpturen der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg in Sachsen vom Anfang des 13. Jahrh., in einem Bogenfelde die thronende Maria mit den hl. drei Königen zur Linken, dem Erzengel Michael und Joseph zur Rechten (No. 1391A.). Darunter Propheten und Könige des alten Testaments, Statuetten von demselben Portal. In demselben Raum der Reliquienschrein des hl. Patroklus aus der Domkirche zu Soest, bedeutende westfälische Goldschmiedearbeit aus dem Jahre 1313.

Weitere Erzeugnisse sächsischer Bildhauerkunst vom Beginn des 13. Jahrh. sind die im *II. Abschnitt* des Saales in dem rechts gelegenen Kabinet aufgestellten Bildwerke aus der Kirche in Wechselburg. Von besonderer Schönheit die Kreuzigungsgruppe (No. 1389), rechts daneben Reliefs von der Kanzel derselben Kirche, Christus als Weltenrichter und Scenen des alten Testaments, welche den Opfertod Christi symbolisch vorbedeuten (No. 1374—1382). Ihre höchste Form-

Digitized by Google

vollendung erreicht die sächsische Schule annähernd gleichzeitig mit der in Bamberg thätigen, in der dekorativen Ausstattung des Naumburger Doms. Von den Statuen der fürstlichen Stifter im Chore daselbst besitzt die Sammlung zwei Abgüsse, den einer männlichen Gestalt (No. 1391) und, an der ersten Säule links vom Eingang, den einer jugendlichen Frau mit halbverschleiertem Haupt, von ebenso gewählter, als anmutiger Bildung. Näher am Fenster das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig um 1250.

Die Bildhauerkunst der gothischen Epoche steht in Deutschland unter dem überwiegenden Einfluſs der Architektur und ist dieser an Bedeutung untergeordnet. Von ihrer gebundenen Formensprache giebt in dem Kabinet links vom Durchgang die Darstellung des jüngsten Gerichts im Giebelfelde des Südportals von S. Sebald zu Nürnberg ein charakteristisches Beispiel, ebenso die Statue des hl. Petrus im Chor des Kölner Doms (um 1350, No. 1475). Die reiche Kunstthätigkeit, welche sich unter Karl IV. in Prag entfaltete, ist durch das Reiterbild des hl. Georg mit dem Drachen im Schloſshof des Hradschin, vom Jahre 1373, in hervorragender Weise vertreten.

Das Grabmal Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München (um 1470), die Grabtafel mit der Krönung der Maria von Adam Kraft, und die Reliefs mit der Verkündigung und Beschneidung von Veit Stoſs (Hannover, Culemann'sche Sammlung), leiten zur Renaissanceperiode über. Etwa gleichzeitig mit der in Italien auftretenden Bewegung nimmt diese im 15. Jahrh. auch in Deutschland ihren Anfang. Ihre Zugehörigkeit zu derselben erweisen durch die Verläugnung gothischer Stiltraditionen und die bewuſste Aneignung naturalistischer Behandlungsweise insbesondere die groſsen Nürnberger Meister, von denen der

III. Abschnitt eine Reihe der vorzüglichsten Schöpfungen aufweist. In dem Kabinet rechts vom Durchgang das Schreyer'sche Grabmal von A. Krafft (1492 an der Sebalduskirche errichtet), eine Grablegung Christi, bei maſsvoller Formgebung von tiefgehendem Ausdruck beseelt. Von

Digitized by Google

demselben Meister darüber eine Beweinung Christi von dem Stationenwege zum Johannisfriedhofe (Nürnberg). An den Seitenwänden sechs Reliefs vom Grabmal Heinrichs II. im Bamberger Dom, von der Hand des in Würzburg ansässigen Tilman Riemenschneider, der sich den gleichzeitigen Bildhauern Nürnbergs ebenbürtig zur Seite stellt. — In dem auf der Fensterseite gelegenen Kabinet nimmt die Mitte das in Bronze ausgeführte Gehäuse für den Sarkophag des hl. Sebald von Peter Vischer ein (unter Beihilfe seiner Söhne Peter und Hermann vollendet 1519, Sebalduskirche, Nürnberg), das Hauptwerk der überreichen spielenden Renaissance, wie sie die Vermischung spätgothischer Ornamente mit italienischer Renaissancedekoration in Deutschland hervorbrachte. An den Wänden einerseits die Rosenkranztafel von V. Stofs im germanischen Museum zu Nürnberg; gegenüber ein lebendig behandeltes Relief im germanischen Museum ebendaselbst, Allegorie auf die Rechtspflege (No. 1751), darüber zwei Grabtafeln aus der Giefshütte des Peter Vischer, aus welcher auch das Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu Römhild herrührt (No. 1746). An den Säulen des Durchgangs stehen einander gegenüber die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs, eine mater dolorosa im germanischen Museum (No. 1750) und Maria mit dem Leichnam des Sohnes, in der Jacobskirche (No. 1748). Dieser Gruppe zunächst das Marienbild in der Klosterkirche von Blutenburg bei München (No. 1775). Von Werken der Nürnberger Kleinkunst zeigt das bekannte Gänsemännchen von Pancraz Labenwolf den jener Zeit eigentümlichen Humor in der Wiedergabe derber Volkstypen, während der bogenspannende Apollo des Hans Vischer (Sohn von P. Vischer d. Ä.), datiert 1532, den steigenden Einfluſs der italienischen Renaissance in der späteren Entwicklung der Nürnberger Schule bekundet (No. 1746A.).

Im *IV. Abschnitt* des Saales öffnet sich dem Besucher die Sammlung der Originalskulpturen deutschen, beziehungsweise niederländischen Ursprungs. Dieselbe ist aus Teilen der früheren Skulpturengalerie der K. Museen, sowie

Digitized by Google

der sog. Kunstkammer hervorgegangen, und war seit der 1874 erfolgten Auflösung der letzteren bis vor wenigen Jahren in ihrem ganzen Bestande mit der Sammlung der italienischen Skulpturen vereinigt. Die kleine Zahl auserlesener Bildwerke aus altem kurfürstlichen Besitz, welche von Anfang an vorhanden waren, wurde im Laufe der Zeit gelegentlich vermehrt, und hat sodann innerhalb der letzten zehn Jahre einen erfreulichen Zuwachs an wertvollen Bildhauerarbeiten vom 15. und Anfang des 16. Jahrh. erhalten. Das Hauptgewicht der Sammlung beruht seitdem auf den Renaissancebildwerken. Bei einer überwiegend malerischen Behandlungsweise sind für die deutsche Plastik dieser Epoche hauptsächlich Phantasie und Tiefe der Empfindung mafsgebend. Grofse Stilformen, wie sie die italienische Kunst derselben Epoche pflegt, läfst sie seltener hervortreten, wie ihr denn auch, vom Bronzegufs abgesehen, das entsprechende Material, der feinkörnige Marmor und die überaus bildsame italienische Thonerde nicht zur Verfügung stehen. Neben Kalk- und Sandstein verwendet sie vorzugsweise Holz, welchem sie nicht selten durch sorgfältige Bemalung einen besonderen farbigen Reiz zu geben weifs.

An der Wand, links vom Eintretenden, verdient Beachtung eine Anbetung der Könige, in Holz geschnitten, von der Hand eines hervorragenden, wenn auch dem Namen nach unbekannten Augsburger Meisters, um 1510 (No. 364). Links davon zwei klagende Frauen, Fränkische Arbeit, wohl zu einer Gruppe der Beweinung Christi gehörig (No. 320); darunter zwei hl. Bischöfe von Tilman Riemenschneider (Würzburg) in Holz, unbemalt (No. 321, 322), und zwei Gruppen von Schwäbischer Herkunft, die Messe des hl. Gregor (No. 331) und die Enthauptung der hl. Katharina (No. 332), beide durch den ansprechenden Ton des alten Farbenauftrags ausgezeichnet. — Vor dem Fenster die Porträtbüste eines Imhof (Nürnberg, um 1570) und seiner Gattin (No. 418, 419) in gebranntem Thon und bemalt, Arbeiten eines Niederländischen Künstlers von überaus lebensvoller Wirkung und Hauptwerke dieser im Norden seltenen Gattung von Bildnissen. — An der nächstfolgenden Wand ist von Be-

Digitized by Google

deutung: ein Marienbild in Holz geschnitzt, von dem hauptsächlich in Tirol und Vorderösterreich thätigen Michael Pacher (No. 292); neben diesem ein in Kehlheimer Stein gearbeiteter Hausaltar (No. 341) mit der Auferstehung Christi in der Mitte, von Hans Daucher (Augsburg), von dessen Hand der benachbarte Pultschrank noch ein sauber gearbeitetes kleines Relief (No. 597) enthält, mit der Darstellung eines Zweikampfes zwischen Albrecht Dürer und dem Nürnberger Ratschreiber Lazarus Spengler (datiert 1522), vermutlich auf einen Rechtsstreit, welchen Dürer mit der Obrigkeit seiner Vaterstadt geführt hat, zu beziehen; über dem Altar ein vergoldetes Holzrelief mit der Wochenstube der hl. Anna, gleichfalls Augsburger Arbeit, um 1510 (No. 358). Auf derselben Seite bilden die Fortsetzung: Maria, als Mutter des Erbarmens, eine zahlreiche Sippe unter ihrem Mantel bergend, Schwäbisch, Ende des 15. Jahrh. (No. 330); rechts ein Dudelsackpfeifer, Fränkisch (No. 300), links davon Maria mit dem Kinde, auf der Sichel des Halbmondes stehend (No. 312), ein Werk des Unbekannten Meisters, von welchem der Altarschrein der Herrgottskirche zu Creglingen (Württemberg) herrührt. Darunter von Riemenschneider ein hl. Bischof (No. 323) und die hl. Elisabeth (No. 324). Die Holzbüsten, welche sich zuoberst an derselben Wand aneinanderreihen (342—356) sind Bestandteile des früheren Chorgestühls der Annakirche zu Augsburg. — Unter den kleineren Bildwerken, welche der grofse Glasschrank aufweist, sind besonders hervorzuheben: ein silbervergoldetes Marienbild, Augsburger Goldschmiedearbeit von 1482 (No. 588); Maria sitzend, mit dem Kinde auf dem Schofs, in zarter Farbengebung, Schwäbisch, Ende des 15. Jahrh. (No. 329); Maria stehend, mit dem Kinde auf dem Arm, in der rechten Hand eine Traube haltend, treffliche Kölner Arbeit in Buchsbaumholz, um 1450 (No. 370); ähnliche Madonnenstatuette von einem hervorragenden Niederländischen Meister der Zeit und Richtung des Jan van Eyck. Oben auf dem Schranke ein aus Basel stammender Flügelaltar (No. 334) mit der Anbetung der Könige im Mittelstück.

An der Wand gegenüber dem Fenster die Statue Kaiser

Digitized by Google

Karls IV. in Sandstein, von der Aufsenseite eines Nürnberger Hauses, Ende des 14. Jahrh. (No. 287); rechts die Statuette der Maria, das Kind stillend, fein empfundene Arbeit eines am meisten dem Maler Hans Baldung Grün verwandten, Schwäbischen Meisters, um 1510 (No. 369); daneben der hl. Georg zu Pferde von Riemenschneider, in seiner sorgfältig gearbeiteten Plattenrüstung ein lebensfrisches Reiterbild des ausgehenden 15. Jahrh. (No. 325). Darüber und an der rechts anstofsenden Wand eine gröfsere Zahl von Reliefs, mit Scenen neutestamentlichen Inhalts, meist Bestandteile von Altarwerken der Niederrheinischen und Westfälischen Schule, um 1500, sämtlich in Eichenholz geschnitzt und meist unbemalt (No. 375—398).

Vor dem Fenster sind in einem Pulte Erzeugnisse der Kleinkunst des Mittelalters und der Neuzeit zur Aufstellung gebracht, besonders bemerkenswert: sechs Reliefs mit Passionsscenen, zu der Rosenkranztafel des Veit Stofs im germanischen Museum gehörig (No. 301—306); Cleopatra von Peter Flötner (datiert 1532), Alabasterrelief auf Schiefergrund (No. 599); ferner kleine Reliefdarstellungen biblischen und profanen Inhalts, teils in Perlmutter geschnitten, teils in Bronze gegossen (Plaketten s. S. 41), vom 12. bis 17. Jahrh zu Schmuckgegenständen aller Art bestimmt, darunter zwei Flachreliefs in Bronze: Orpheus und Eurydice von Peter Vischer dem Jüngeren, und, wahrscheinlich aus derselben Werkstätte, Venus, dem Amor eine Birne reichend (No. 1049. 1050). Im Aufsatze darüber: Adam und Eva, Speckstein-relief von L. Krug (datiert 1514, No. 598), und unter verschiedenen trefflichen Schnitzarbeiten die scharfmodellierte Büste eines Mannes von mittleren Jahren (No. 608), und die hl. Barbara in reicher Renaissancetracht (No. 609), beide in Buchsbaumholz, Niederrheinisch, um 1525.

Die Barockperiode vertritt u. a. die Marmorstatuette eines Cupido, den Bogen schnitzend, von François Duquesnoy gen. Fiamingo (No. 420) und das Modell zur Reiterstatue des grofsen Kurfürsten von Andreas Schlüter (1664 bis 1714), in Bronze gegossen, auf trefflichem gleichzeitigen Holzsockel (No. 415).

Digitized by Google

VII.

GIPSABGÜSSE

ANTIKER BILDWERKE

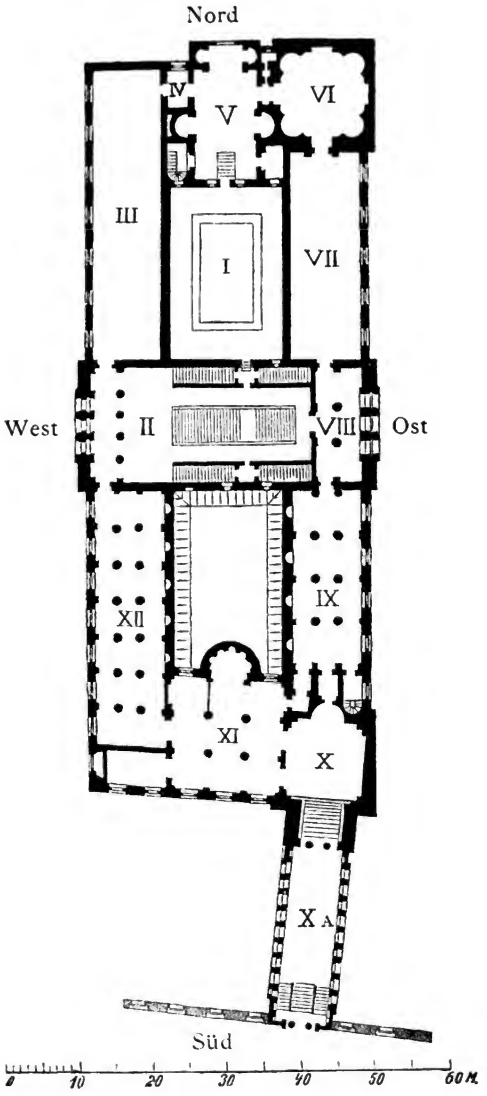
Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Dritter Abdruck. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 50 Pfennig.

Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt (Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik) von Carl Friederichs, neu bearbeitet von Paul Wolters. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis geh. 12 Mark, gebd. 13 Mark.

Die meisten Statuen und Reliefs, deren Abgüsse hier vorhanden sind, sind aus weifsem Marmor. Wo dies nicht der Fall ist, ist der Stoff, in welchem das Original gearbeitet ist, in der Unterschrift angegeben.

An den Abgüssen sind diejenigen Nummern, welche sich auf das Verzeichnis von Friederichs-Wolters beziehen, als solche ausdrücklich bezeichnet; die anderen beziehen sich auf das erstgenannte Verzeichnis von 1883.

Digitized by Google



Digitized by Google

Die Schwierigkeit, eine Sammlung von Originalskulpturen bei begrenzten Mitteln rasch zu Bedeutung zu erheben, der Wunsch, das vorzüglichste der in festen Händen befindlichen Skulpturen in möglichst getreuen Nachbildungen vor Augen zu haben, führte gleich bei der Gründung der K. Museen auf den Plan, eine Sammlung von Abgüssen anzulegen.

Für diese Sammlung wurde bei Erbauung des Neuen Museums das ganze erste Stockwerk desselben bestimmt. Sie sollte in den einzelnen Haupträumen zum Teil historisch gruppiert werden, indem für Griechisches und Römisches, für Mittelalter und Renaissance besondere Säle angewiesen wurden, während andere Räume, wie die Rotunde, mehr nach dekorativen Rücksichten angelegt waren. Später faſste man den Plan ins Auge, alle Abgüsse nach den dargestellten Gegenständen anzuordnen. Aber bald erwies sich dies als nicht zweckmäſsig und es wurden wieder einzelne Gruppen von Statuen nach der Zeit der Entstehung und der Gleichartigkeit der Schulen oder der Werkstätten zusammengestellt. Endlich hat sich beim Wachsen der Sammlung die Not geltend gemacht, für so vieles Neue, das nicht in Magazinen versteckt bleiben durfte, nur überhaupt Platz zu schaffen. Unter diesen sich durchkreuzenden Einflüssen ist eine Aufstellung entstanden, welche demnach einen im ganzen durchaus provisorischen Charakter tragen muſste. Gegenwärtig ist man bemüht, soweit es die unzureichenden Räumlichkeiten gestatten, der historischen Entwicklung der griechischen Kunst nach und nach wieder gerecht zu werden und die wichtigsten Denkmäler dieser Entwicklung möglichst hervorzuheben. Es ist dabei unvermeidlich, daſs zunächst noch viele Umänderungen in der Aufstellung statt haben werden. In Bezug auf Reichtum ihres Inhalts steht die

Digitized by Google

Sammlung unübertroffen da und, wenngleich von dem vollen Eindrucke eines plastischen Originals im Abgusse notwendig manches ausbleiben mufs, die Abgüsse auch durch Beschmutzung, wie durch nicht immer glückliches Reinigungs- und Konservierungsverfahren gelitten haben, so ist doch die hier gebotene Gelegenheit, weit zerstreute Meisterwerke in der Zusammenstellung ihrer Abgüsse vergleichend betrachten zu können, für Studium und Genufs von höchstem Werte.

Da der Hauptzweck der Sammlung ist, einen Überblick des Entwicklungsganges der antiken Skulptur zu gewähren, so schicken wir hier eine Skizze desselben voraus.

Als Vertreter der Kunst älterer, Griechenland benachbarter Kulturvölker sind auch Abgüsse nach assyrischen und aegyptischen Skulpturen in den K. Museen vorhanden; sie finden sich in der aegyptischen Abteilung.

In Griechenland geht der selbständigen Entwicklung der gröfseren Plastik eine lange Zeit vorher, welche nur Werke schuf, die teils eine eigentümliche einheimische Rohheit oder einen der vorderasiatischen Kunst verwandten Stil zeigen; der letzteren Art ist das Löwenthor (I, No. 70)*).

A. Die althellenische Periode eigentlich schulmäfsiger Plastik beginnt erst etwa gegen Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. und dauert bis in die ersten Jahrzehnte nach den Perserkriegen. Wir glauben zu Anfang zwei Hauptrichtungen sich scheiden zu sehen, eine an der ionischen kleinasiatischen Küste besonders heimische, welche einen weicheren und breiteren Stil und weitgewandete Figuren liebt (I, No. 87, 88), und eine den dorischen Inseln und der Peloponnes eigene Richtung, die anscheinend mit gewissen Anklängen an Aegyptisches, mit scharfer Fassung der Formen vor Allem der Darstellung des unbekleideten männlichen Körpers sich zuwendet (I, No. 92—92 D). Später verschmelzen beide Richtungen und mit besonders reizvollen, zierlich strengen Werken fängt Attika an in den Vordergrund zu treten (z. B. I, No. 77). Werke dieser Periode erfreuen meist, wenn nicht durch Formschönheit, so doch durch liebe-

*) Die beigesetzten römischen Ziffern bedeuten den Saal, in welchem das Betreffende zu suchen ist.

Digitized by Google

volle Sorgfalt und einen frischen naiven Sinn. — Ein Hauptwerk dorischer Kunstübung, die äginetischen Giebelgruppen (III, No. 497—513), sind völlig in dem knappen Stile des Broncegusses, der damals beliebtesten Technik, gehalten und zeigen, wie weit die korrekte Bildung des Körpers schon gelang, als man die Gesichtszüge noch kaum zu beleben versuchte.

B. Die Periode der ersten Blüte beginnt um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. und reicht bis zum Ende desselben. Das Harte, Steife und Gebundene verschwindet jetzt ganz und macht einem harmonischen Flusse der Linien Platz; zum Abschlusse der Bestrebungen der vorigen Periode erreicht jetzt die Bildung des Nackten in den verschiedenen Bewegungen ihre Meisterschaft, besonders durch die Erzgiefser Myron und Polyklet, von deren Athletenstatuen uns wenigstens Kopien (VII, No. 705. 706. 714. 719. 720) geblieben sind. Aber auch die Gewandung führt nicht mehr wie ehedem in künstliche Fältchen gelegt sozusagen eine Sonderexistenz neben der Körpergestalt, sondern schmiegt sich deren Bewegungen an. Dieser Periode gehören die neuerdings wieder aufgedeckten Giebel-Skulpturen des Zeustempels in Olympia (s. S. 153ff.) an, welche indefs noch starke Reste altertümlicher Gebundenheit an sich tragen. Ihre gröfste Höhe erreicht die Skulptur in dem Schmucke des Parthenon zu Athen (III), der unter Leitung des Phidias in der glücklichen Epoche des Perikles entstand; in ihm vereinigen sich geistige und formale Vorzüge in seltenster Weise. — Auch andere monumentale Skulpturen wie die des Theseion (I) und des Athena-Niketempels (I und III) zu Athen, sowie des Apollotempels bei Phigalia (II) gehören in diese Periode.

C. Eine folgende Epoche, gleichsam eine zweite Blüte, beginnt mit dem vierten Jahrhundert v. Chr. und endet mit der griechischen Freiheit in der Zeit des Alexander; man pflegt sie nach ihren Hauptmeistern die der jüngeren attischen Schule zu nennen. — Eines namentlich hatte der vorigen Periode noch gefehlt, der Ausdruck innerer Regungen, seelischer Empfindungen und individuellen Lebens in den

Digitized by Google

Köpfen, statt dessen man fast nur die ewige Ruhe des Typisch-Idealen gab. Skopas und Praxiteles führen die Kunst hauptsächlich nach jener Richtung hin weiter. Das einzige sichere Originalwerk des Praxiteles, welches auf uns gekommen ist, haben die Ausgrabungen in Olympia geliefert, den Hermes mit dem Dionysoskinde (VII, No. 542 A). Von monumentalen Werken dieser Periode sind aber besonders einige aus Kleinasien bemerkenswert; so die Statuen und Friese vom Mausoleum zu Halikarnafs (I). Aus derselben Periode stammen auch die meisten der Grab- und Votiv-Reliefs (III), die anfangs sich noch ganz an den Stil der Epoche des Phidias anlehnen (z. B. III, No. 219C), dann aber ebenfalls von dem weniger grofsartigen, weicheren Charakter des neuen Stiles bestimmt werden. Tief empfunden sind namentlich einige der attischen Grabreliefs mit ihren einfachen Erinnerungsbildern, welche den Toten darstellen wie er im Leben war, den Jüngling im Kampfe, das Mädchen bei seinem Spiele oder Schmucke, die Frau vereint mit dem Kinde oder dem Gatten; nur ein leiser Zug der Wehmut über allem.

D. Die hellenistische Kunstepoche, die Zeit der Nachfolger Alexanders bis zur römischen Herrschaft umfassend, führt das Erreichte nach verschiedenen Seiten hin weiter; zunächst erstrebt sie durch einen derberen rücksichtsloseren Realismus sowohl gröfsere Naturwahrheit im einzelnen als kräftigere Wirkung des Ganzen; sodann steigert sie den seelischen Ausdruck gerne zu gewaltigem Pathos und zu wilder Leidenschaft, hierin bis an die Grenzen des Darstellbaren gehend. Das Hauptwerk der ganzen Epoche, die Skulpturen des grofsen Altars zu Pergamon besitzt unser Museum im Originale (s. S. 20 ff.); unter den Abgüssen sind der Laokoon No. 522, der Gallier und sein Weib (VIII, No. 725 A), der sterbende Gallier (VIII, No. 725), der barberinische Faun (VIII, No. 1087) besonders wichtige Stücke.

E. Die römische Periode vom ersten Jahrhundert v. Chr. bis zum Aufkommen der byzantinischen Kunst zeigt ein Weitergehen in den Bahnen der hellenistischen Epoche, hie und da mit einem Streben nach noch derberen Wirkungen,

Digitized by Google

mit starker Bevorzugung des Porträts, in den Reliefdarstellungen mit fortdauernd stark malerischer Tendenz. In steigendem Mafse besteht aber ihre Thätigkeit teils in sorgfältigen Studien nach älteren griechischen Werken, teils um dem Massenbedarfe der Zeit zu genügen, nur in einem oft sehr oberflächlichen Wiederholen dessen, was die Vorfahren derjenigen Griechen, die als geschickte Marmorarbeiter im römischen Dienste thätig waren, einst geleistet hatten. Die meisten Werke alt-griechischer Künstler sind uns nur in solchen Wiederholungen römischer Zeit erhalten.

Wir beginnen nun unsern Rundgang zur Betrachtung des Wichtigsten, indem wir voraussetzen, dafs der Beschauer das neue Museum durch den Haupteingang im Osten betreten hat*) und die Treppen aufwärts in das **Treppenhaus** (II) gelangt, wo die beiden Kolosse von Monte Cavallo in Rom, die Dioskuren mit ihren Rossen darstellend (1349. 1350), das Auge auf sich ziehen.

Um die Säle möglichst nach der historischen Aufeinanderfolge ihres Inhalts zu durchwandern, beginne man mit der

Oberlichtgalerie (I),

in welche eine kleine Thür an der für den Heraufkommenden rechten (Nord-) Seite des Treppenhauses führt.

An der Südwand befindet sich 184—187 der Fries des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis von Athen (B)**); darüber 182. 183 der Fries vom Theseion in Athen (B), der sich auch über die folgende (West-) Wand erstreckt; über demselben zieht sich 157—181 die Reihe der Metopen vom Parthenon hin, meist Kämpfe mit Kentauren darstellend (B).

---

*) Wer vom alten Museum her kommt, gelangt durch den Uebergang (Xa) in den Kuppelsaal (X), von da geradeaus in den römischen Saal (IX), den Bacchussaal (VIII), den Niobidensaal (VII), die Rotunde (VI), den Saal des Farnesischen Stieres (V), das anstofsende Kabinet (IV), den griechischen Saal (III) und endlich durch das Treppenhaus (II) in die Oberlichtgalerie (I), welche andererseits auch mit V durch eine Thür verbunden ist.

**) Die in Klammern beigesetzten Buchstaben A—E bedeuten, dafs ein Werk, oder wenn es wie so oft nur eine Kopie späterer Zeit ist, das Original desselben, mit hinreichender Sicherheit der oben mit dem betreffenden Buchstaben bezeichneten kunstgeschichtlichen Periode zugeschrieben wird.

Digitized by Google

An der Südwand sind unten noch mehrere altertümliche Reliefs (A) angebracht.

An der Westwand unten links steht 70 das Löwenthor von Mykenä (s. S. 142); dann 127—151 U die ausgedehnten Reliefs vom Nereidenmonument zu Xanthos (B); ganz oben an der Wand 67—69 die sehr altertümlichen Metopen von Selinus in Sizilien (A).

An der Nordwand sind oben 188—193 E die Friesreliefs vom Mausoleum zu Harlikarnafs (C). An der Ostwand befinden sich die schlecht erhaltenen Metopen vom Theseion in Athen, Thaten des Herakles und des Theseus darstellend (B); darunter 55—58 die altertümlichen Reliefs vom sogen. Harpyienmonument, einem Grabmale in Xanthos (A).

Auf der Brüstung inmitten des Saales stehen die wichtigsten der nach Wien gelangten Reliefs von Gjölbaschi in Lykien (B), an der Westwand eine Schlacht, an der Südwand die, mit starken Anklängen an die Ilias, besonders anschaulich dargestellte Stadtbelagerung, an der Ostseite zunächst Amazonenkämpfe, weiterhin der Freiermord des Odysseus und die Jagd auf den kalydonischen Eber, endlich an der Nordwand der Raub der Leukippiden durch die Dioskuren. Die in dem Saale aufgestellten Statuen gehören alle der älteren griechischen Kunst an.

Wir gehen nun zurück durch das

Treppenhaus (II),

wo sich, aufser den Kolossalstatuen der Dioskuren, an der Fensterwand besonders griechische Grabreliefs, an der gegenüberliegenden Thürwand Statuen vom Mausoleum zu Halikarnafs 734. 735 (Mitte des 4. Jahrh. v. Chr.) und an der innern Seite der Treppeneinfassung die Reliefs des Apollotempels in Phigalia (B), Amazonen- und Kentaurenkämpfe darstellend, finden. Von hier gelangt man rechts nördlich in den

Griechischen Saal (III).

An den Wänden Landschaften aus Griechenland, Sizilien und Lykien, sowie restaurierte Ansichten griechischer Bauten.

Digitized by Google

Hauptinhalt des Saales sind die Skulpturen des Parthenon, welche als Werke des Phidias und seiner Schüler gelten (B); inmitten 468—478 die vom östlichen Giebelfelde erhaltenen Statuen: in der (verlorenen) Mitte war die Geburt der Athena dargestellt, zu den Seiten eine Reihe von Göttern, in den Ecken links der aufsteigende Sonnengott, rechts die niedergehende Mondgöttin. Noch weniger Figuren sind vom Westgiebel 479—487 erhalten, welcher den Streit der siegreichen Athena und des Poseidon um das attische Land zum Gegenstand hatte: in den Ecken lagerten die Flufsgötter Attikas; der erhaltene Ilissos 484 ist von besonderer Vollendung. An den Wänden zieht sich der Fries 361—467 hin; seine Anbringung am Tempel veranschaulicht der an der Fensterwand befestigte Kupferstich; dargestellt ist ein Festzug zu Ehren der Athena, den 366—379 die Götter selbst entgegen nehmen. Es giebt nichts, was sich im Ausdruck edelster Schönheit diesen auch technisch bewundernswerten Reliefs an die Seite stellen liefse. Neben dem Ostgiebel stehen 495. 496 zwei Karyatiden vom Erechtheion (B). An der Rückwand unten eine Serie von Grabreliefs (C), besonders 219 C das am rechten und 219 D das am linken Ende zu beachten. Hinter dem Westgiebel sind 340—347 LL sämtliche Fragmente des Reliefs einer Balustrade um den Tempel der Athena Nike aufgestellt, Siegesgöttinnen darstellend, die ein Opferfest als Siegesfeier vorbereiteten (B); 338 und 349 B sind antike Kopien jener Originale. Hier stehen 360 A auch ein Gipsmodell der athenischen Akropolis und eine Reliefkarte von Athen. Aufserdem befinden sich in dem Saale noch zahlreiche kleinere griechische Reliefs, auf den Zwischenwänden dekorative Aufsätze von Grabpfeilern, ganz am Ende aber oben 497—508 das westliche Giebelfeld des Athenatempels auf Aegina (A); die Statuen mufs man sich mit Bemalung und Anfügung vieler Einzelheiten in Bronze ausgestattet denken; die Aufstellung ist die der Glyptothek in München, welche indes einigen Bedenken unterliegt. Links unten 509—513 die Statuen des östlichen, im Stile ein wenig fortgeschrittenen Giebelfeldes; in beiden Giebeln sind Heroenkämpfe unter der Leitung der Athena dargestellt. Ebendort

Digitized by Google

steht 580 die kolossale Bekrönung eines Grabmales in Lykien (C). An diesem vorüber gelangen wir zu einem

Kabinet (IV),

wo vorläufig noch 522 die Gruppe des Laokoon aufgestellt ist (D). Die Künstler Athenodoros, Agesandros und Polydoros aus Rhodos haben den Moment gewählt, wo Laokoon und seine beiden Söhne am Altare von zwei Schlangen ereilt werden. Der jüngere Sohn erliegt bereits der Umwindung und dem Bisse, den seine ohnmächtige Handbewegung nicht mehr abzuwehren vermag. Die krampfhafte Bewegung der Hauptfigur, des auf den Altar hingesunkenen Vaters, ist die Folge des seine linke Hüfte treffenden Bisses der zweiten Schlange. Der rechte, im Original falsch ergänzte Arm war im Ringen mit der Schlange hinter den Kopf zurückgebeugt. Der ältere Sohn, der, selbst nur leicht umschlungen, den linken Arm freizumachen strebt, hängt mit dem Ausdruck klagender Teilnahme an dem schmerzerfüllten Antlitz des Vaters. An der Seitenwand ist der Gigant Alkyoneus aus der Athenagruppe am pergamenischen Altar angebracht (vergl. oben S. 20).

Saal des Farnesischen Stieres (V),

genannt nach 525, der inmitten aufgestellten Kolossalgruppe der Dirke, die von Amphion und Zethos, den Söhnen der im Hintergrunde stehenden Antiope, an die Hörner eines wütenden Stieres gebunden werden soll, um von diesem über den an der Basis ausführlich dargestellten Berg Kithäron geschleift zu werden (D). In der Nische links 538 der Apoll vom Belvedere (D) und einige andere Darstellungen des Apoll. Gegenüber als flinke Jägerin 552 die Artemis „von Versailles" (D). Dem Fenster nahe stehen die wichtigsten Amazonenstatuen zusammen, besonders 533—534A aus der Epoche des Phidias (B); ferner 529 die am Boden hingeschleifte (D). In den Nischen am Fenster links 534B die verschieden gedeutete Gruppe des Künstlers Menelaos (E) und rechts 527 die Eirene (Friede) mit dem Knaben

Digitized by Google

Plutos (Reichtum) auf dem Arm (C). — Im Hintergrunde des Saales links vom hintern Eingang eine Anzahl Architekturproben, darunter 624 ein Stück des Gebälkes des Theseion in Athen mit einer Metope (B); unter den Löwenköpfen als Wasserspeier ist 650 der vom Heraion bei Argos besonders zu bemerken (B).

Rotunde (VI)

mit Wandgemälden aus der griechischen Heroensage, einigen Kolossalstatuen, sowie den Bildern der Athena und des Herakles. 683 der berühmte Belvederische Torso, daneben 681 der Farnesische Herakles in Neapel; 690 die restaurierte Gruppe des Menelaos, der den Leichnam des Patroklos aus der Schlacht trägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (C); daneben das unter dem Namen des Pasquino bekannte Fragment einer besseren Wiederholung dieser Gruppe in Rom an der Straſsenecke bei Palazzo Braschi; 672 die kolossale Athena aus Velletri im Louvre (B), 664 der Torso Medici (B), nach einem Originale der Epoche des Phidias; kleine Nachbildungen der Goldelfenbeinstatue des Phidias im Parthenon sind 668 und 668 B; man sieht, wie Phidias sich noch an den rundlich kräftigen Gesichtstypus der Athena hielt (vgl. 661); der längliche sinnende der Athena Velletri ist der spätere.

Niobiden-Saal (VII).

An die Wände sind Scenen der griechischen Heroensage gemalt. An der Eingangswand beiderseits der Thür sind Idealköpfe angebracht, 694 der berühmte des Zeus von Otricoli (D) und 699 der nicht minder berühmte der Hera Ludovisi (C), unter letzterer 695 der strenge Farnesische Herakopf (B). An der Langwand zunächst die Idealporträts Homers 779—780 A, sodann Fragmente der kolossalen, sowohl am Postamente 799 E, als an den Trommeln selbst 799 A mit Reliefs geschmückten Säulen des Artemistempels zu Ephesos (C). — Diesen gegenüber am Fenster folgen Kopien nach Werken des Myron (B), 705. 705 A sein Diskoswerfer und 1089 sein Marsyas, sowie 658 A. 707 noch zwei ausgezeichnete

Digitized by Google

Athletenstatuen. Weiter der Fensterwand folgend finden wir abermals Athletenstatuen, besonders 719 den Doryphoros (Speerträger) des Polyklet von Argos (B) und 714A den die Siegesbinde anlegenden sog. Diadumenos desselben Künstlers, dessen Stile auch 750A die weiter zur Wand hin aufgestellte Dionysosstatue verwandt ist. Als Gegensatz zu den schweren Proportionen Polykletischer Figuren steht dem Doryphoros gegenüber 723 der sich abschabende Athlet (Apoxyomenos) nach Lysippos (C), dem Lieblingsbildhauer Alexanders des Grofsen; der leichte Stand und die gefälligen Verhältnisse sowie die Lebendigkeit der Details in den Werken dieses Künstlers wurden ebenso mafsgebend für die spätere griechische Kunst, wie es jene Proportionen des Polyklet für die ältere waren. — Ziemlich inmitten des Saales fällt 726 die Kolossalfigur des gelagerten Flufsgottes Nil auf, mit den die Grade seines Steigens bezeichnenden Kindern (D). Ueber ihm erscheinen an der Wand 736—748 die Niobidenstatuen, inmitten die Mutter mit ihrer Jüngsten, rechts und links Söhne und Töchter, von den Pfeilen des Apoll und der Artemis bedroht oder schon getroffen; die ursprüngliche Reihenfolge und Aufstellungsart der Figuren steht keineswegs fest. Die, welche wir besitzen, sind nur geringe Kopien der angeblich von Skopas oder Praxiteles herrührenden verlorenen Originale; von einer der eilenden Töchter giebt es aufser 743, dem Florentiner Exemplare, ein anderes ungleich schöneres 744 im Museo Chiaramonti des Vatikan. Wenden wir uns wieder zur Fensterseite des Saales, so begegnen wir einer ganzen Gruppe von Arbeiten des Praxiteles oder Praxitelischer Art, vor allem 542A dem Hermes, welcher den kleinen Dionysosknaben wartet, das in Olympia gefundene Werk des Meisters (C); antike Kopien nach andern sind 1072A die Aphrodite, 542 der knabenhafte, eine Eidechse tötende Apoll; endlich steht hier 542C der Satyrtorso vom Palatin im Louvre. — Auf der Wandseite findet man 732 eine Sitzfigur der Demeter aus Knidos, ein edles Originalwerk (C). Daran reiht sich 800 die meisterhafte kolossale Nike von Samothrake, in wehendem Gewande, für einen Seesieg errichtet (D), jetzt in Paris; als

Digitized by Google

Postament diente ihr ein mächtiges Schiffsvorderteil in Marmor, wie es 800A der von Zumbusch in Wien herrührende Restaurationsversuch in kleinerem Mafsstabe veranschaulicht. — Die weiblichen Statuen um denselben herum 799F—I stellen eilende Nereïden dar und schmückten ein monumentales Grabmal zu Xanthos in Lykien, dessen Reliefs in Gallerie I sich befinden (B). Links von der Ausgangsthür in der Höhe 799L Helios auf dem Viergespann, Tempelmetope aus Ilion, deren Original in der Schliemannschen Sammlung im Museum für Völkerkunde sich befindet (D).

Bacchus-Saal (VIII),

so genannt nach seiner Deckenmalerei. In den Wandschränken Abgüsse nach kleinen Bronzen und Terrakotten, sowie kleineren Marmorwerken; rechts die Gruppe aus Villa Ludovisi 725A (D), einen Gallier darstellend, der, um, der Gefangenschaft zu entgehen, erst sein Weib tötete und jetzt sich selbst ersticht; 829 der bucklige kluge Aesop Phantasieporträt des Fabeldichters; 1235 der „Schleifer", ein Sklave das Messer wetzend um Marsyas (1235A) zu schinden (D); gegenüber 725 der sterbende Gallier, ebenso wie 725A nach einem Pergamenischen Original (D); dann 1087 der vorzügliche Barberinische Satyr, betrunken schlafend (D).

Römischer Saal (IX).

Die Gemälde an den Wänden des Saales zeigen restaurierte Ansichten des alten Rom und seiner Umgebung.

1. Abt.: links 1084 schöner weicher Torso des Dionysos in Neapel, gegenüber in zwei Exemplaren 1053 (D) Venus von Milo (Insel Melos) in Paris; daneben 1073C die gleichfalls in Paris befindliche Aphrodite von Arles (D); rechts 1058A Nike in Brescia, aus Bronze; an der Wand unten 1083 der Borghesische Hermaphrodit (D) schlafend; dahinter 1053C ein kleiner vorzüglicher Aphroditekopf aus Tralles, griechische Arbeit; oben rechts 1187—1189 Köpfe von Daciern aus Traians Zeit.

2. Abt.: links 1075A die kauernde Aphrodite von Vienne

Digitized by Google

in Paris, ferner 1074 die berühmte Mediceische und 1075 die Kapitolinische Venus (D); an der Wand oben rechts 1192 und 1192A Porträtköpfe, wie man annimmt, Scipio des ältern; unten 1268 der Wiener Sarkophag mit Amazonenschlacht in Relief (D); daraufstehend einige vorzügliche Porträts, 1191 B, C die bekannte sog. Klytia.

3. Abt.: links 1088 bärtiger Satyr tanzend und ursprünglich wahrscheinlich flötend; 1114, 1115 (D) zwei lagernde Gestalten der schlafenden Ariadne, 1115 die bessere; unter den Dionysosbildern 1150 die bärtige Büste, deren Original aus Bronze ist, und 1116 im Kapitol hervorzuheben; in der Nische oben 1201A Porträt des Lucius Verus (gest. 169 n. Chr.).

4. Abt.: rechts 1193 ein (freilich modernes) Porträt des Cicero; 1172 treffliche Statue des Schlafgottes (Hypnos); an der Wand unten 1117—1133 Dionysos und Satyrn, Friesrelief eines kleinen Rundbaues in Athen, des choragischen Monumentes des Lysikrates (C, 334 v. Chr.); in der Nische oben 1185 Porträt eines opfernden Römers in der Toga; 1111 und 1112 vorzügliche lachende Satyrbüsten (D); in dem kleinen Durchgange, der hier anschliefst, mehrere Darstellungen des Antinous, des Lieblings Hadrians.

Kuppelsaal (X).

1231 die dekorative, für eine Germanin erklärte, jedenfalls aber ohne Grund Thusnelda genannte Statue einer gefangenen, in finsterem Sinnen dastehenden Frau (E). Weiterhin 1233 Ares, sitzend, ein Eros ihm zu Füfsen spielend: an der Wand, als Beispiel malerischer Behandlung spätantiker Reliefs merkwürdig, eines der Reliefs von dem römischen Grabmale bei St. Remy in Südfrankreich 1252B (E), endlich zu den Seiten der Treppe Stücke der von Traian in Rom errichteten, mit Reliefs umwundenen Säule 1241 bis 1252, Kämpfe gegen die Dacier darstellend und 1239, 1240 Rundreliefs von einem Baue Traians. Über die Treppe hinauf gelangt man in den

Uebergang vom alten Museum (Xa).

Unter den an der Treppe zur Gemäldegalerie aufge-

Digitized by Google

stellten Büsten verdienen die des Caesar (1194) und des Pompejus (1194B) Beachtung.

In der Mitte gegen das alte Museum gekehrt 1232 Agrippina, Gattin des Claudius, sinnend, das Motiv ursprünglich griechisch, 1232A Augustus, gefunden 1863 in den Ruinen einer Villa seiner Gattin Livia bei Primaporta; das Original bewahrt zahlreiche Überreste alter Bemalung. 756 Statue des Anakreon; 763 Kopf des Perikles (B); dann 760 Statue des Sophokles (C), gegenüber 762 Aeschines, der Redner; ferner Herme des Demosthenes 759A und Statue desselben 759. Die Sitzbilder des Posidipp und Menander, bekannter Komödiendichter der hellenistischen Zeit, 758A und B, befinden sich zu jeder Seite der Treppe vom neuen Museum her.

OLYMPIA-AUSSTELLUNG

in dem Gebäude der Dombaustätte.

Die Besucher werden gebeten sich der links von der Thür befindlichen Klingel zu bedienen.

Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. 6. Abdruck. Berlin 1885. Preis 20 Pf.

Aufserhalb des Museumsgebäudes im ‚Campo Santo' neben dem Dom (dem alten Museum schräg gegenüber) haben die Abgüsse der Bildwerke von Olympia vorläufig ihre Aufstellung gefunden.

Hier ist das wichtigste von dem vereinigt, was durch die im Auftrage des deutschen Reiches 1876—81 gemachten Ausgrabungen zu Tage gefördert ist. Dazu kommen die Abgüsse der 1829 von den Franzosen gefundenen Bildwerke des Zeustempels, ferner Situationspläne, welche ein Gesamtbild der Ausgrabungsstätte geben, und andere Zeichnungen und Photographien.

Digitized by Google

An der Langwand des Saales sind die beiden Giebelgruppen des Zeustempels, jede zwei Mal, aufgestellt einmal oben im Rahmen der Tempelgiebel, die östliche auch vollständig ergänzt; aufserdem unten, um eine Betrachtung der Einzelheiten und namentlich auch der Rückseiten der Statuen zu ermöglichen. Es ist übrigens daran zu erinnern, dafs die ursprüngliche Höhe der Giebel etwa das Vierfache der hier an der Wand gebotenen betrug.

Jede Giebelgruppe bestand aus 21 kolossalen Marmorgestalten. Die im Ostgiebel (No. 136—150) über dem Tempeleingange stellte Zeus (No. 143) inmitten des Pelops (No. 142) und Oenomaos (No. 144) dar, welche das Wettrennen mit Viergespannen um den Preis der Tochter des Oenomaos eben beginnen wollen. Aufser einigen anderen, zum Teil schwer zu deutenden Figuren sind, in den Ecken des Giebelfeldes liegend, die Flufsgötter von Olympia, Alpheios (No. 136) und Kladeos (No. 150), zugegen.

Im Westgiebel (108—128) erscheint Apollon (No. 118) inmitten des Kampfgetümmels, welches bei dem Hochzeitsfeste des Peirithoos zwischen Lapithen und Kentauren ausgebrochen ist; in den Ecken liegen weibliche Figuren (No. 107. 108. 127. 128).

In einer Nachricht aus dem Altertum wird als der Künstler der Ostgiebelgruppe Paeonios, als der der Westgiebelgruppe Alkamenes genannt.

Von der ganzen Ostfront des Zeustempels ist ein Modell im Mafsstabe von 1 : 10 an der einen Schmalwand des Saales aufgestellt. Ebendaselbst sind beide Giebelgruppen verkleinert und ergänzt angebracht, um die verschiedenen Versuche der Wiederherstellung der Komposition zu erläutern.

Von demselben Paeonios, welchem die östliche Giebelgruppe zugeschrieben wurde, rührte nach dem Zeugnisse der Weih-Inschrift eine von den Messeniern nach Olympia gestiftete Nike her. Sie stand auf einem dreiseitigen, turmartig sich erhebenden Postament (No. 151). Daneben steht eine verkleinerte und wie die übrigen Ergänzungen von R. Grüttner ausgeführte Wiederherstellung des ganzen Denk-

Digitized by Google

mals. Der Abguſs der Figur, soweit sie aus den Fundstücken wiederherzustellen war, steht auch inmitten der Langwand des Saales (No. 132).

Von den zwölf Metopentafeln (No. 103—107, 129—131, 133—135) des Zeustempels sind die besser erhaltenen, darunter namentlich die mit der Darstellung des Herakles und Atlas (No. 133), an der Langseite des Saales zu finden.

An den Pfeilern des Saales sind aufser kleineren Fundstücken die Köpfe der Giebelfiguren des Tempels in Einzelabgüssen der Betrachtung nähergerückt, zwischen den Fenstern die Wasserspeier vom Tempel in Gestalt von Löwenköpfen angebracht.

An der Schmalseite zunächst dem Eingange sind die sehr zerstörten Überreste des bildlichen Giebelschmucks eines kleineren Baues, des Schatzhauses der Megareer, zu sehen (No. 58), sodann zum Teil auf Tischen in der Nähe Inschriften und andere kleinere Fundstücke, darunter ein bewundernswertes Meisterwerk, der lebensgrofse Porträtkopf eines Siegers im Faustkampf (No. 46).

Am Ende des Saales verdient endlich am meisten Beachtung der Hermes des Praxiteles (No. 153), welcher am 8. Mai 1877 im Heratempel gefunden wurde. Der Gott hält den kleinen Dionysos auf dem Arme; der Kopf ist unversehrt geblieben; einzelne Stücke, wie der rechte Fuſs und Teile des Kindes, sind bei der Ergänzung Schapers, welche ebenfalls hier aufgestellt ist, benutzt worden.

Einige aus Olympia stammende statuarische und architektonische Überreste haben an der Fensterwand Platz gefunden. Die Originale in Thon und Erz, welche dem deutschen Reiche aus den Funden von Olympia zu Teil geworden sind, werden dagegen vorläufig im Antiquarium der K. Museen aufbewahrt.

Digitized by Google

VIII.

ABGÜSSE

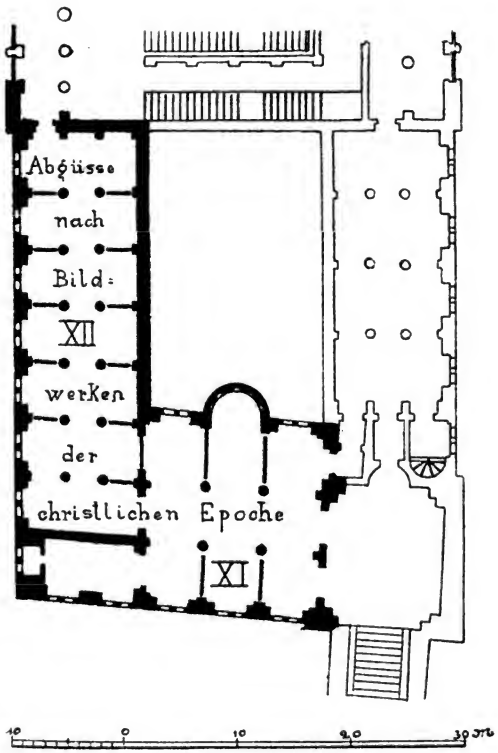
NACH BILDWERKEN

DER

CHRISTLICHEN EPOCHE.

Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. 3. Abdruck. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 50 Pfennig.

Digitized by Google



Digitized by Google

Die Sammlung nimmt die beiden Säle (XI und XII) zunächst links von dem ersten Kuppelraum (bis zum Treppenhaus) und einen Saal im Erdgeschofs des neuen Museums ein. Weder in der Zahl der guten Werke noch in der Vollständigkeit der historischen Entwicklung ist sie bis jetzt mit den Abgüssen nach der Antike zu vergleichen. Unter dem Generaldirektor von Olfers wurde gelegentlich die eine oder andere Gruppe hervorragender Bildwerke abgeformt, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim, Braunschweig und die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 14. und 15. Jahrh.; seitdem hatte die Sammlung keine nennenswerten Vermehrungen aufzuweisen, bis vor etwa zehn Jahren der Plan einer umfassenden Vervollständigung auch dieses Teiles der Gipssammlung entworfen und in Angriff genommen wurde und zwar zunächst durch Abformungen in Italien als der klassischen Stätte der Renaissanceplastik. Durch die Überweisung des Saales der nordischen Altertümer an die Abteilung wurde es möglich, die Säle XI und XII für die italienischen Gigsabgüsse zu reservieren und diejenigen nach deutschen Werken zugleich mit den Originalen dieser Herkunft in dem neuen Raum zu vereinigen.

Die beiden ersten Kabinette, die zu den Seiten des links von der ersten Rotunde des neuen Museums ausgehenden Saales liegen, enthalten die beiden trefflichsten Reitermonumente Italiens: rechts dasjenige des Erasmo de' Narni, gen. Gattamelata, in Padua, von Donatello (ausgeführt 1444 bis 1453), links dasjenige des Bart. Colleoni in Venedig von Verrocchio, vollendet von Leopardi (1479—1496). An den Wänden beider Kabinette der berühmte heute in der Kirche zerstreut und überaus ungünstig aufgestellte Bronzeschmuck des alten Hochaltars im Santo zu Padua von

Digitized by Google

Donatello (1444—1449). In dem Kabinet links überdies noch die acht im Louvre befindlichen vom Grabmal des Arztes Giovanni della Torre in S. Fermo zu Verona stammenden Reliefs des Andrea Briosco, gen. Riccio.

An den Wänden des zweiten Kabinets links befindet sich eine Sammlung Französischer und Englischer Bildwerke der gothischen Epoche, in der Mitte die vornehme Gipsfigur der Roberte Legendre von einem Französischen Renaissancebildner aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Das zweite Kabinet rechts giebt charakteristische Beispiele der italienischen Plastik von der frühchristlichen Zeit bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. In der Mitte der Tribuna der Hippolytus, eine im Charakter der römischen Togafiguren gehaltene sitzende Statue eines römischen Bischofs von etwa 300. Rechts der silberne Schild des Theodosius aus dem 4. Jahrhundert, der den zwischen seinen Söhnen Honorius und Arcadius thronenden Kaiser, darunter die lagernde Abundantia, darstellt; links die Wölfin des kapitolinischen Museums, die, früher für ein römisches Werk gehalten, jetzt nach Analogie mit verwandten Arbeiten ins 10. oder 11. Jahrhundert gesetzt wird. Eines der Hauptwerke aus der ersten Zeit der neu erstehenden italienischen Plastik ist die Kanzel aus dem Dom von Siena, die Niccolò Pisano mit seinen Schülern Arnolfo, Lapo und Donato sowie seinem jugendlichen Sohn Giovanni von 1266—1268 ausführte und in der er im Gegensatz zu seinen stark antikisierenden früheren Arbeiten grofse dramatische Lebendigkeit und naturalistische Durchbildung bei freilich etwas unruhigem und überladenem Reliefstil erreicht. Ein klar komponiertes Werk von ergreifendem Pathos ist Niccolò's Thürlünette mit der Kreuzabnahme von S. Martino in Lucca. Seinem Sohne Giovanni gehören die drei Werke der Arena zu Padua: die Grabfigur und die Statue des Enrico Scrovegno und eine einfach und grofs gehaltene Madonna mit dem Kinde. Von Giovanni's Schüler Andra Pisano sechs Reliefs von der 1330 ausgeführten Bronzethür des florentiner Baptisteriums und eine den Ackerbau allegorisierende Darstellung

Digitized by Google

vom Kampanile, Werke die in ihrer eindringlichen Erzählungskunst bei geringem Aufwand an Figuren und dem durchaus veränderten Reliefstil zum ersten Mal die auch in der Plastik sich geltend machende malerische Anschauungsweise dokumentieren. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn bedeuten die Reliefs des gleichzeitig als Maler thätigen Orcagna von seinem vielbewunderten Tabernakel in Or San Michele zu Florenz.

Das dritte Kabinet rechts umfafst hervorragende Werke der Künstlerfamilie della Robbia. Von dem alten Luca, der seine aufserordentliche Popularität der Anwendung der farbigen Glasur auf Terrakottawerke verdankt, dessen Hauptthätigkeit aber auf anderem Gebiete liegt, das Marmordenkmal des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1455), das im Original als reizvolle Umrahmung ein gemaltes und glasiertes Fruchtgewinde zeigt. Zu seinem frühesten Werk, der 1431 in Auftrag gegebenen Orgelbalustrade für den Dom, gehören zehn Reliefs mit singenden, musizierenden und im Reigen tanzenden Knaben und Mädchen, die gleich ausgezeichnet sind durch die Anmut der Erfindung wie durch die sichere Naturbeobachtung und die Schönheit der Formen. Drei kleine Reliefs mit sitzenden Propheten und Evangelisten zwischen Engeln stammen von den 1446 bei Luca bestellten, indes erst nach 1465 vollendeten ehernen Sakristeithüren des florentiner Domes. Glasierte Arbeiten Luca's, aber wohl schon mit Beihülfe seines Neffen Andrea ausgeführt, sind die vier Rundreliefs mit den lieblichen Gestalten der Kardinaltugenden von der Decke der Cappella di S. Jacopo in S. Miniato bei Florenz. Andrea della Robbia ist durch mehrere Madonnenreliefs und vier der köstlichen Wickelkinder vom Friese der Innocenti in Florenz vertreten. Von ihm ist aber wahrscheinlich auch die dem Fra Paolino zugeschriebene Gruppe der Begegnung aus S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja, die an naivem Ausdruck bei ruhig abgewogener Komposition und seltener Schönheit der Figuren von keiner Gruppe der Zeit übertroffen wird.

Im Eingang zum dritten Kabinet links befindet sich an einem Pilaster die berühmte Kanzel aus S. Croce, eines der

Digitized by Google

schönsten Werke von Benedetto da Majano, klar in der reichen Gliederung mit trefflich erzählten Darstellungen aus der Legende des hl. Franz und zierlichen Statuetten der Kardinaltugenden.

In der Mitte des Kabinets steht der 1416 von Jacopo della Quercia entworfene Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena. Von den plastischen Arbeiten daran gehören dem grofsen sienesischen Meister überdies die den Aufbau bekrönende Bronzestatuette des Täufers, die fünf Marmorreliefs mit Propheten an dem Oberbau, endlich von den Bronzereliefs am Becken die Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (1430). Die Geburt und die Predigt des Johannes (1417—1427) sind von Quercia's sienesischem Schüler Giovanni di Turino, der überdies von den Bronzestatuetten des Unterbaues die Liebe, die Gerechtigkeit und die Weisheit und aufserdem das Bronzethürchen mit dem Relief der Madonna gearbeitet hat. Die treffliche Darstellung des Johannes vor Herodes und die Taufe Christi (1417—27) wurden von Ghiberti, die ungemein dramatische Schilderung des Tanzes der Salome und der Uebergabe des Hauptes des Täufers (1427) von Donatello geliefert. Diesem Letzteren gehören noch die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens und drei kleine Bronze-Putten auf dem Oberbau. Die Statuette der Tapferkeit stammt von dem Sienesen Goro di Neroccio. — Ein früheres Werk des Quercia ist der 1422 vollendete Marmoraltar der Familie Trenta in S. Frediano zu Lucca, der in seiner Ornamentik, der gezwungenen Haltung der Figuren und in der Gewandung noch deutlich die italienisch-gotische Manier verrät.

Bedeutender wirken die im Uebrigen verwandten Grabfiguren des Federigo Trenta und seiner Gemahlin (von 1416) in dem anstofsenden langen Kabinet. Von einfacher Gröfse in der Komposition ist das vor mehreren Jahren in Florenz ausgegrabene Relief der Krönung eines deutschen Kaisers, an dem aber die Krone und die Hände des Bischofs ergänzt sind und das einem Florentiner Künstler vom Anfang des 15. Jahrhunderts angehört. Auf dem Wandschrank mehrere Büsten italienischen, französischen und vlämischen Ursprungs.

Digitized by Google

In einem Pultschrank in der Mitte eine kleine Sammlung römischer Konsulardiptychen und frühchristlicher Elfenbeinwerke.

Der nun folgende Saal XII ist in seinem ersten grossen Abschnitt zur Aufnahme einer Reihe oberitalienischer Skulpturen bestimmt. Gleich an der Wand links befinden sich mehrere Dogengräber oder Teile von solchen. Bedeutend ist das Grabmal des Antonio Venier in der Art der Gebrüder Massegne, der hervorragendsten Venezianischen Künstler der Vorrenaissance. Die Halbfigur des Glaubens und die Büste des Dogen vom Grabmal Foscari werden dem Antonio Rizzo zugeschrieben, gehören aber wohl einem älteren, noch stark in den gotischen Traditionen stehenden Künstler an. Dagegen ist die Figur der Klugheit vom Grabmal des Dogen Tron, eine besonders ausdrucksvolle Gestalt, nach ihrer Übereinstimmung mit Antonio Rizzo's einzigem bezeichnetem Werk, der Eva von der Porta della Carta, eine zweifellose Arbeit dieses Meisters. Schwächer in der Bewegung, charakterloser in der Gewandbehandlung sind die gleichfalls dem Rizzo zugeschriebenen Figuren des Glaubens, der Liebe, Hoffnung und Stärke vom Grabmal des Dogen Niccolò Marcello (zum Teil vor den Säulen im ersten Kabinet links); mit grofser Wahrscheinlichkeit wird auch die eigenartige Bronzebüste eines Jünglings diesem Meister auf Rechnung gesetzt. — Eine Marmorbüste von einem Unbekannten Venezianer giebt die matronenhaften Züge der Cyprischen Exkönigin Katharina Cornaro. — Von denjenigen Künstlern, die am Ende des 15. Jahrhunderts der venezianischen Bildnerei neue Impulse und ihr eigentümliches Gepräge gaben, indem sie, im Gegensatz zu dem von Padua ausgehenden Naturalismus, sich an den Resten der griechischen Plastik zu bilden suchen und deren Werke dadurch eine treffliche Reliefbehandlung und strenge Linienschönheit, freilich auf Kosten einer intensiveren Belebung gewinnen, ist Alessandro Leopardi mit zwei Reliefs und einer Statuette von seinem grossen Grabmal des Dogen Vendramin (demselben, dem die Schildhaltenden Jünglinge in der Abteilung der Originalskulpturen angehören), Pietro Lom-

Digitized by Google

bardo durch einen Wappenhalter vom Grabmal des Dogen Mocenigo und sein Sohn Antonio Lombardo durch ein klar aber akademisch komponiertes Relief mit dem Wunder des Kindes, das für die Unschuld seiner Mutter zeugt, vertreten. Dem um 1527 nach der Lagunenstadt zugewanderten Jacopo Sansovino, der sich an Andrea Sansovino und Michelangelo gebildet hat und für die venezianische Hochrenaissance bestimmend wird, gehört die kleine Bronzethür aus S. Marco, die den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll.

Weniger ausgiebig sind die Meister der lombardischen Plastik vertreten. Giov. Antonio Amadeo's Kanzelreliefs aus Cremona (1482) zeigen in den schlechten Verhältnissen der Figuren, in dem stellenweise karrikierten Ausdruck, dem knittrigen Faltenwurf den Meister noch ganz unter dem Einfluss der Gebrüder Mantegazza, während der Medailleur und Goldschmied Cristoforo Foppa, gen. Caradosso in den Putten auf dem Friesstück aus S. Satiro (im ersten Kabinet links) eine frische, an Donatello gemahnende Natürlichkeit erreicht. Eine ausgezeichnete Arbeit eines Oberitalienischen Künstlers, aber keinesfalls von Sperandio, ist die Büste von dem Grabmal Mantegna's. Dem aus Pisa stammenden, aber in Rom geschulten Gian Cristoforo Romano, der eine reiche Thätigkeit in Oberitalien entfaltet, wird neuerdings die tüchtige Büste der jugendlichen Beatrice d'Este (entstanden um 1490) zugeschrieben.

Zur florentiner Kunst führen die in der Mitte der Stirnwand aufgestellten grofsen Bronzethüren Lorenzo Ghiberti's vom Ostportal des Baptisteriums zurück. Sie wurden in den Jahren 1425—52 gearbeitet und um ihrer Schönheit willen die „Pforten des Paradieses" zubenannt. In der That stehen die acht Reliefs mit Darstellungen aus dem alten Testament und die biblischen Gestalten in den Nischen an Reichtum und Anmut der Motive, an malerischer Ausgestaltung des Raumes trotz der manchmal fehlerhaften Reliefperspektive und an Trefflichkeit der Arbeit unter allen Werken der Frührenaissance unerreicht da.

Digitized by Google

In dem ersten Kabinet recht befinden sich mehrere Arbeiten des Florentiners Antonio Rossellino, darunter sein hervorragendstes Werk, das in dem Aufbau überaus glückliche Grabmal des Kardinals Johann von Portugal und die meisterhafte Büste des Matteo Palmieri. Daneben charakteristische Stücke des Hauptmeisters von Lucca Matteo Civitali, der an der florentiner Kunst herangebildet, sich durch grofsen Schönheitssinn und eine stilvolle Marmorbehandlung hervorthut.

Das zweite Kabinet rechts enthält von Desiderio da Settignano, dem anmutvollsten der sich unmittelbar an Donatello anschliefsenden Marmorbildner, als authentische Werke nur den segnenden Christus vom Tabernakel in S. Lorenzo und das dekorativ trefflich behandelte Wappen der Gianfigliazzi. Mit grofser Wahrscheinlichkeit können ihm aber das zarte Relief mit dem hl. Hieronymus und mehrere Büsten, vor allem einige köstliche Kinderköpfe, obenan der fröhlich lachende Knabe der Sammlung Miller, zugeschrieben werden. Die Stuckbüste bei Lord Elcho ist eine gleichzeitige Wiederholung der in der Sammlung der Originalskulpturen befindlichen urbinatischen Prinzessin. An die sogenannte Marietta Strozzi derselben Sammlung schliefsen sich, vor allem in der etwas steifen Haltung und den eigentümlich gesenkten Lidern, mehrere Frauenbüsten an, als deren wahrscheinlicher Urheber der in Neapel und Südfrankreich thätig gewesene Francesco Laurana genannt zu werden verdient. Das grofse Relief der Maria mit dem Kinde ist eine herbe frühe Arbeit von Mino da Fiesole, während die berühmte Liller Wachsbüste eines Mädchens in ihrer weichen Behandlung und dem sentimentalen Ausdruck schon auf dem Übergang zur Kunst des 16. Jahrhunderts steht. Von dem Meister, der die florentiner Quattrocentoplastik beschliefst, von Benedetto da Majano, weist das Kabinet mehrere Arbeiten auf, darunter das architektonisch wie ornamental gleich ausgezeichnete Ciborium aus Siena, die bis zum äufsersten Detail durchgeführten Büsten des Pietro Mellini (1474) und Filippo Strozzi, zu welch letzterer die Sammlung der Original-

Digitized by Google

skulpturen das Modell bewahrt und die etwas weichliche Statue Johannes des Täufers. Ein liebenswürdiges Werk aus der florentiner Zeit Jacopo Sansovino's ist der von übersprudelnder Lust belebte Bacchus.

Von den im ersten Kabinet links vereinigten Skulpturwerken aus Rom gehören eigentlichen Lokalkünstlern nur die von dem Altar in S. Gregorio und dem Tabernakel Alexanders VI in S. Maria del Popolo stammenden Skulpturen des Meisters Andrea und drei Rundreliefs von dem Altar des Kardinals Costa, vielleicht auch die handwerksmäfsigen Büsten der Gebrüder Pollajuolo, an. Dagegen ist die trefflich behandelte Grabfigur des Kardinals Foscari zweifellos venezianischen Ursprungs und aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk von Antonio Rizzo.

Das zweite Kabinet links umfafst einige Muster der sienesischen Plastik. Von dem Hauptmeister Jacopo della Quercia das Grabmal der Ilaria del Caretto, das sich durch die edle Figur der Verstorbenen auszeichnet. Von Antonio Federighi, dem energievollsten der späteren Sienesen, eines seiner wesentlich dekorativ hervorragenden Weihwasserbecken aus dem Dom von Siena. Der vorwiegend als Bronzebildner thätige Lorenzo Vecchietta ist durch die mit gewissenhaftem Naturalismus gearbeitete Grabfigur des Mariano Soccino (1467) und die Büste der Annalena Malatesta vertreten. Der den Krüppel heilende hl. Ansanus (vor 1487) ist ein ansprechendes und tüchtiges Werk des Giovanni di Stefano; von dem schon in das 16. Jahrhundert hineinreichenden Lorenzo Marinna eine in den Formen weichliche, in den Stellungen gesuchte Beweinung von dem durch seine prächtige Dekoration berühmten Altar in Fontegiusta. — An einer Säule der im Dom zu Siena stehende Täufer Donatello's eine düstere asketische Gestalt seiner letzten Zeit (1457).

Die beiden letzten Kabinette der linken Seite sind wieder der florentiner Kunst gewidmet. Zunächst kommen Arbeiten von Andrea del Verrocchio und seiner Richtung. Hervorzuheben sind die berühmte Bronzestatue des David (1476) mit dem bezaubernden lionardesken Lächeln, der übermütig erfundene Knabe mit dem Delphin, die beredt erzählte Dar-

Digitized by Google

stellung des Todes der Francesca Pitti, endlich zwei Madonna-Reliefs und zwei weibliche Büsten von sorgfältigster Durchbildung. Nur Schulgut und wahrscheinlich von Francesco di Simone ist das Verrocchio's spätesten Arbeiten sich anschliefsende Tabernakel von Monte Luce bei Perugia. Von Antonio Pollajuolo die lebendige, seine eingehenden Anatomiestudien verratende Gruppe des Herkules und Kakus.

Vor den Säulen der jugendliche Täufer, ein etwas nüchternes Werk, das wohl nur in der Erfindung auf Donatello zurückgeht und der für seine frühe naturalistische Periode überaus charakteristische Zuccone, von einer erschreckenden Lebenswahrheit, zu dessen richtiger Beurteilung man aber nicht vergessen darf, dafs er für die hohe Aufstellung in einer Nische des florentiner Glockenturmes berechnet war.

Zwei Jugendwerke Donatello's, der triumphierende David und der ritterliche Georg stehen vor den Säulen des vierten Kabinets links, das aufserdem Werke von Mino da Fiesole, dem betriebsamsten unter den florentiner Marmorbildnern, enthält: aus seiner früheren römischen Zeit das Tabernakel in S. Maria in Trastevere, aus dem Anfang der siebziger Jahre das reizvolle Ciborium aus S. Croce zu Florenz, aus der späteren römischen Periode die Grabfigur des Cristoforo della Rovere. Weit höher aber als diese immerhin etwas oberflächlichen Arbeiten stehen Mino's Büsten; diejenigen des Bischofs Leonardo Salutati und des Diotisalvi Neroni können sich an Schärfe der Charakteristik und Gröfse der Auffassung mit dem Besten messen, was das Quattrocento in dieser Richtung geschaffen hat.

Die Kunst Michelangelo's beherrscht die letzten drei Kabinette der rechten Seite. Die Satyrmaske im dritten Kabinet wird nur mit Unrecht, auf Vasari's Erzählung hin, dem jugendlichen Künstler zugeschrieben. Dagegen ist eine seiner ersten Arbeiten die wundervoll gegliederte, in der gedrängten Komposition an römische Sarkophagreliefs sich anlehnende Schlacht der Lapithen und Centauren. Diesem Werke schliefsen sich zeitlich die sinnende Madonna von Brügge und die ergreifende Pietà von St. Peter an. Zu den

Digitized by Google

aus profanen Stoffgebieten entlehnten Jugendarbeiten gehört die Figur des kauernden Kupido in London. Auf der vollen Höhe seines gewaltigen Könnens steht er in den beiden Medicäergräbern, von denen sich dasjenige des Giuliano mit den Figuren von Tag und Nacht hier und

im vierten Abschnitt jenes des Lorenzo, genannt il Pensieroso, mit den Figuren des Morgens und Abends befindet. In der Mitte die unvollendete in der Stellung gezwungene Madonnenstatue aus der Medicäerkapelle und vor den Säulen die beiden für das Juliusgrab bestimmten Sklaven, die als Personifikationen architektonischer Funktionen gedacht waren.

Im fünften Kabinet die unvollendete Kreuzabnahme aus dem florentiner Dom, die Statuen des Bacchus und Christus und die energische Büste des Brutus. Von Michelangelo's Nachahmer Pierino da Vinci zwei tüchtige Reliefs und das etwas allgemein gehaltene Selbstbildnis des Baccio Bandinelli, das sich keineswegs mit dem Terrakottabildnis der Abteilung der Originalskulpturen messen kann. Dem vorzugsweise für Spanien thätigen Leone Leoni gehört die tüchtige Bronzebüste Karl's V, die unbedeutendere Philipp's II vermutlich seinem Sohn Pompeo.

Im letzten Abschnitt finden sich wiederum Werke der florentiner Frührenaissance vereinigt. Zur Linken die Cassa des hl. Hyacinthus und die Reliefs vom Reliquienschrein des hl. Zenobius, Werke, die alle Vorzüge der Ghiberti'schen Kunst aufweisen. Von besonderem Interesse sind die beiden Konkurrenzreliefs Ghiberti's und Brunellesco's, das Opfer Isaaks darstellend, für die Bronzethüre am Baptisterium zu Florenz. Da die Preisrichter schwankten, trat Brunellesco freiwillig zurück, obgleich seine Arbeit an Geschlossenheit der Komposition und Naturgefühl derjenigen seines Nebenbuhlers keineswegs nachsteht.

Zur rechten Hand mehrere Reliefs Donatello's, wie der drachentötende Georg vom Sockel des Heiligen an Or San Michele, die treffliche kleine Bronze der Grablegung in Wien, der jugendliche Johannes aus dem Museo nazionale, vor allem aber die lebendig bewegten, in ihrer Derbheit auf die Wirkung der dunklen Kirche berechneten Reliefs von

Digitized by Google

der Orgelbalustrade des florentiner Domes. Der Bronzedavid und die Statue des Kupido gehören zu den wenigen Werken, in denen Donatello der Antike sichtbar nachstrebt und zu den ersten, in denen ein Renaissancemeister den nackten Körper zu bilden versuchte.

Auf Raffaels Entwurf werden die von Lorenzetto ausgeführte Statue des Jonas, in der die Antinousbildung sichthar nachwirkt, und die dem Pietro d'Ancona zugeschriebene Gruppe des auf einem Delphin ruhenden Knaben zurückgeführt.

Ein in der Bildung des Körpers dem berliner Giovannino überaus nahestehendes Jugendwerk des Michelangelo ist der sterbende Adonis, während der Moses und die beiden Figuren der Lea und Rahel dem grandiosen Torso des den Meister sein Leben lang beschäftigenden Grabmals des Papstes Julius angehören.

Die Abgüsse nach deutschen Bildwerken sind im Erdgeschofs des neuen Museums in dem ehemaligen Nordischen Saal mit den deutschen Originalskulpturen vereinigt (s. S. 129).

Digitized by Google

IX.

ANTIQUARIUM.

Beschreibung der Vasensammlung im K. Antiquarium von A. Furtwängler. 2 Bände. Berlin 1885. Preis geh. 20 Mark, geb. 22 Mark.

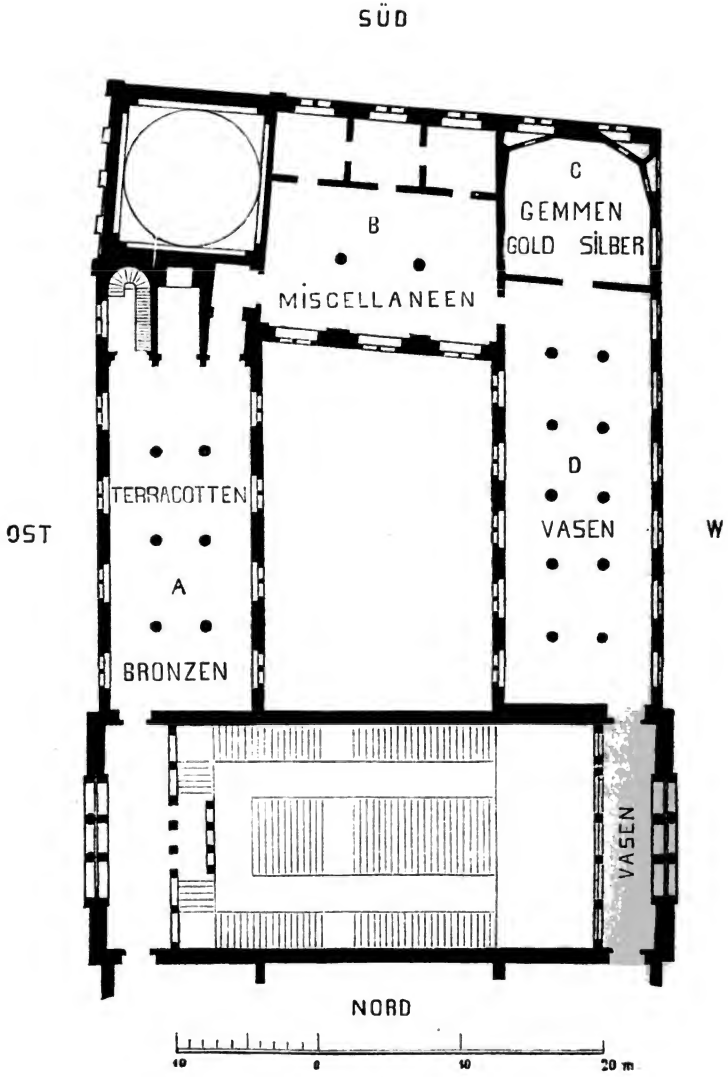
Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des K. Museums zu Berlin. Erste Abteilung. Galerie der Vasen, von Levezow. Berlin 1834. Preis 1 Mark 50 Pfennig.

Neu erworbene antike Denkmäler des K. Museums zu Berlin, beschrieben von E. Gerhard. Zugleich als Nachtrag zum Verzeichnis der Vasensammlung. Heft I—III mit zwei Nachträgen. Berlin 1836 bis 1846. Preis 1 Mark 50 Pfennig,

Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der K. Preufs. Gemmensammlung, von Toelken. Berlin 1836. Preis 1 Mark.

Berlins antike Bildwerke. II. Geräte und Bronzen im Alten Museum, von C. Friederichs. Düsseldorf 1871. (Jetzt Verlag von W. Spemann in Berlin.) Preis 8 Mark.

Digitized by Google



Digitized by Google

Das Antiquarium ist bestimmt, die kleineren Kunstwerke des Altertums zu sammeln und von den Erzeugnissen des antiken Kunstfleifses in Metall, Edelstein, Thon, Glas, Elfenbein, Bernstein u. s. w. eine möglichst vollständige Uebersicht zu geben.

Es umfafst fünf Sammlungen, welche jetzt in den Räumen der früheren Kunstkammer des neuen Museums untergebracht werden:

1. Bronzen;
2. Terrakotten;
3. Arbeiten in Gold und Silber nebst den geschnittenen Steinen;
4. bemalte Thongefäfse;
5. Miscellaneen.

Saal A*)

a) Bronzen.

Die Bronze, eine Mischung von Kupfer und Zinn, wurde von den Griechen schon seit ältester Zeit künstlerisch verarbeitet. Die schönsten und bedeutendsten der hier gesammelten Denkmäler rühren von den Griechen her. In zweiter Reihe kommen die etruskischen Bronzen, in dritter die römischen.

Pult I, Fach 1 und 2: Spiegelkapseln von griechischer

*) Die Schränke und Pulte sind mit römischen, die Fächer, deren Zählung von oben nach unten und von links nach rechts fortschreitet, mit arabischen Ziffern bezeichnet. — Die Farbe der Etiquetten an den einzelnen Gegenständen ist bei den aus Griechenland und Kleinasien stammenden in der Regel grün, bei denen aus Italien braun.

Digitized by Google

und etruskischer Arbeit. Die ersteren sind zwiefacher Art; entweder bedeckten sie einen gesonderten Spiegel, oder sie waren mit dem Spiegel durch ein Scharnier verbunden (Klappspiegel). Die Aufsenseite der Kapsel ist durch getriebene Reliefbilder verziert. Die griechischen Exemplare im 1. Fache gehören meist dem 4. Jahrh. v. Chr. an und sind von vorzüglicher Schönheit; sie sind wahrscheinlich in Korinth gearbeitet worden. Besonders schön ist 7747 vergoldeter Aphroditekopf; ferner 7928 Ganymed vom Adler geraubt; 8148 Pan und Nymphe sitzend; auf der Unterseite des Deckels ist eine in einer Grotte badende Nymphe dargestellt; Pan sieht von oben zu; die Zeichnung ist graviert und das ganze Bild versilbert. Oben der schöne Wangenschirm eines Helmes mit dem Bilde des Philoktet (?). Die Kapseln in Fach 2 obere Reihe sind von etruskischer und viel geringerer Arbeit. 7457 und 7929 griechische Reliefs mit ausgeschnittenem Grunde. 8126 Ares, gegossenes Relief, Boden einer Schale, griechische Arbeit aus Unteritalien.

Fach 3: Arbeiten des alten Stiles sind 2173. 2174. 2175 und 8099, ein Spiegel mit Darstellung von Hektors Lösung am oberen Ende des Griffs. — In demselben Fach ein schöner Diskos aus Aegina mit der gravierten Zeichnung zweier Athleten. Oben getriebene Reliefs römischer Zeit.

Pult II: Inschriften auf Metall. In Fach 1 die Bronzetafel No. 7459, ein Dekret der syrischen Stadt Anisa, mit stützenden Figuren ausgestattet. Ferner andere griechische Inschriften. In Fach 2 römische Urkunden und griechische Bleiplättchen mit Verwünschungsformeln. In Fach 3 römische Inschriften; ferner Stempel von Privatpersonen.

Pult III und IV: Auswahl aus der Sammlung etruskischer Spiegel, runder Metallscheiben, deren polierte Seite als Spiegel diente, während die andere ein graviertes Bild zeigt. Sie sind alle in Gräbern Mittel-Italiens gefunden, die kreisrunden in Etrurien, die birnförmigen in Palestrina (Präneste). Sie sind kunstgeschichtlich in drei Gruppen des alten, mittleren und späteren Stiles angeordnet. Von hervorragender Schönheit ist der Semelespiegel No. 36 (Durchzeichnung daneben) in Pult III; in Pult IV 6240 badende

Digitized by Google

Frauen. Am Schlusse der Reihe Spiegel aus griechischer und römischer Zeit, welche keine Gravierung haben.*)

Wandschrank V gleich rechts vom Eingange: Haus- und Toilettengerät, Schmuckgegenstände. — Von links beginnend sieht man zunächst oben Waagen, teils von der bei uns üblichen Form, teils Schnellwaagen mit verschiebbarem Gewichte, das eichelförmig (No. 931) oder öfter noch als menschlicher Kopf (No. 923—24) gestaltet ist. Unten Sammlung von Gewichten, zum Teil mit bildlichen Wappen. Es folgen dann oben verzierte Pfannen, Schöpfkellen, Weinsiebe; dann Striegeln, Oelfläschchen; endlich Glocken; altitalische Rasiermesser. In den mittleren Fächern folgen auf die Gewichte altitalische Anhängsel, Arm- und Halsringe; dann eine nach Epochen und Typen geordnete Sammlung von Gewandspangen (Fibeln). — Oben auf dem Schranke stehen aufser verschiedenen Gefäfsen zwei in der Art von Trophäen befestigte Rüstungen, deren Teile indes nicht ursprünglich zusammengehörten; die Helme sind altgriechisch, der Panzer (Bruststück links, Rücken rechts) ist aus späterer Zeit.

Am Ende des Schranks neben dem Eingang vorzügliche Gruppe des Theseus und Minotaur aus Aphrodisias.

Schrank VI A: Die beiden unteren Fächer enthalten Gefäfse für Küche und Haus; rechts unten ist ein Gesamtfund aus einem Grabe bei Naupaktos aufgestellt. In der Reihe darüber stehen die Auswahl der besten figürlichen Bronzen des freien griechischen Stiles. Hervorzuheben sind die Satyrstatuen No. 1835 und No. 7466, Herkules als Kind eine Schlange würgend, No. 6375 tanzender Lar (römischer Hausgott), 8088 Kopf der Athena, ausgezeichnetes attisches Werk des 4. Jahrh. vor Chr. Oben rechts eine Anzahl kleinerer Thymiaterien, Geräte zum Verbrennen von Weihrauch, mit Figuren, vorzügliche ältere etruskische Arbeiten.

Schrank VI B. In der oberen Reihe Kannen und Trink-

*) Abbildungen der meisten Spiegel der Sammlung findet man in dem Werk von Gerhard, Etruskische Spiegel, 4 Bde., fortgesetzt von Klügmann und Körte.

Digitized by Google

gefäfse. Unter den letzteren eine Trinkschale aus Korinth (No. 7264), durch Form und Erhaltung ausgezeichnet. Darunter: Schutzwaffen griechischer, etruskischer und römischer Fabrik. Die altgriechischen Helme bedecken den ganzen Kopf und haben unbeweglichen Wangen- und Nasenschirm (z. B. 1016 und die auf Schrank V). Ein Beispiel des spätern griechischen Helmes, mit Masken geschmückt, ist No. 1010 (von Milo). Daneben No. 1022 schöner griechischer Helm mit getriebenen Greifen aus Aegypten. Aufser den Helmen einige Beinschienen und eine obere Armschiene aus Olympia (No. 6402) mit Medusenkopf. Im 3. Fach rechts ein Grabfund aus Tirol. Im untern Fach Lampen und eine Laterne (No. 759). Links ein Kandelaber, zum Anhängen von Bronzelampen eingerichtet, aus späterer römischer Zeit. (Die angehängten Lampen gehören nicht ursprünglich dazu). Die gröfseren Kandelaber sind auf den Tragbrettern neben Schrank VI und XIV, ferner auf dem Pultschrank IX aufgestellt. Sie sind sämtlich etruskischen Ursprungs, bis auf einen aus Cypern. Die horizontalen Zacken dienten zum Anheften von Wachskerzen. Als Bekrönung dienen Figuren oder Gruppen.

Schrank VIIA und B: Figürliche Bronzen, welche teils als Gegenstände des häuslichen Kultus oder als Weihgeschenke, teils als freie Kunstwerke, teils als Verzierung von Geräten gedient haben. Die meisten stammen aus der römischen Kaiserzeit, gehen aber gröfstenteils auf griechische Originale zurück. Sie sind nach den verschiedenen Typen geordnet. Den Götter- und Heroenbildern schliefst sich unten in VIIB eine Anzahl von Figuren des gewöhnlichen Lebens, Krieger etc. an. Auskunft über Darstellung und Fundort (soweit dieser bekannt) geben die an den einzelnen Figuren befestigten Zettel. Oben auf dem Schranke zwei altetruskische Schilde mit gestanzten Verzierungen.

Ausgewählte figürliche Bronzen in Schrank VIII. Kunstgeschichtlich von besonderer Wichtigkeit sind die auf Seite A im Mittelfach aufgestellten altgriechischen Bronzefiguren; links in der Mitte Apollo (?) aus Dodona; Apollo aus Naxos mit Inschrift (No. 7383); Widderträger (Hermes?) von

Digitized by Google

Kreta (No. 7477) durch Stil und Gewandung merkwürdig. Rechts in der Mitte Jüngling mit Ball, hervorragend schöne und wichtige Figur der altargivischen Kunstschule; Kanephore aus Pästum mit Inschrift; lanzenschwingender Krieger aus Dodona 7470.

Auch die etruskischen und anderen italischen Bronzen in der unteren Abteilung von Schr. VIIIA bilden eine historische Reihe, von den ältesten Idolen bis zu denen, welche der entwickelten griechischen Kunst entsprechen.

Schrank VIIIB enthält im Mittelfach links einen altgriechischen Handspiegel, als dessen Stütze eine von Eroten umschwebte Aphrodite dient, sowie einige kleine altgriechische Figuren der Aphrodite, die zu gleicher Verwendung bestimmt waren; rechts Bronzen des freien Stils, unter denen die griechische Aphrodite 7101 und die römische Venus 7032 hervorzuheben sind. Unten allerlei von Geräten stammende Figuren meist älterer Zeit; darunter 8006, ein besonders schöner Henkel mit Löwenkopf.

Pult IX: Trutzwaffen (Lanzen- und Pfeilspitzen, Schleuderkugeln, Schwerter) ferner eine wertvolle Serie altgriechischer Schmucksachen zumeist aus Theben. Auf dem Pult in der Mitte zwei gröfsere Gefäfse aus Capua, welche zur Beisetzung von verbrannten Gebeinen gedient haben. Zu beiden Seiten zwei sog. Cisten mit eingravierten Zeichnungen. Zwei andere solche Cisten stehen auf Pult X; drei andere in Schrank VIIIB. Diese Geräte werden vorwiegend in den Gräbern von Präneste gefunden und tragen zum Teil altlateinische Inschriften; sie dienten zur Aufbewahrung von allerlei Toilettengerät und stammen aus dem 4.—3. Jahrhundert v. Chr.

Pult X: Bronzegerät. Auf der einen Seite eine in historischer Folge geordnete Auswahl von Henkeln. Auf der anderen Seite rechts medizinische Instrumente, darunter ein am Rhein gefundenes Arzneikästchen. Auf dem Pulte in der Mitte eine Hydria aus Griechenland, am Henkel Eros ballwerfend, hervorragende Arbeit des 4. Jahrh. v. Chr. Rechts davon altertümlicher Kopf aus Kythera, links Kopf des Dionysos aus Kleinasien von späterem Stile.

Digitized by Google

Zwischen Schrank XV und XVI steht einzeln aufgestellt eine schöne Doppelherme von Satyr und Satyrmädchen aus Pompeji; einzelne Zuthaten sind von Silber; die Ausführung ist von gröfster Lebendigkeit und Feinheit. Zwischen Schrank X und XIV ein altgriechischer reich verzierter Dreifufs aus Metapont, und einer aus Vulci.

Zwischen XI und XII steht Pult XXII, für die Bronzen bestimmt, die als Ansatz und Verzierung an Geräten verschiedenster Art dienten. Unter den altgriechischen Stücken links ist die grofse Maske 7102 hervorzuheben; ferner das Gorgoneion 7966, der geflügelte Dämon 2172. Es folgen altetruskische Stücke, dann auf der andern Seite spätetruskische, spätgriechische und römische; schöne Medusenköpfe, Satyrmasken u. a. Am Schlusse Medaillon mit dem Porträt des Caracalla.

b) Terrakotten,

d. h. die freien Figuren, die Relieftafeln und die mit freien Figuren oder Relief verzierten Stirnziegel und Gefäfse aus gebranntem Thon. Viele der Thonfiguren, welche sorgfältig in Gräbern beigesetzt waren, gehören, ihres zerbrechlichen Materials ungeachtet, zu den besterhaltenen Überresten des klassischen Altertums und geben uns auch von der Anwendung der Farbe in der Plastik eine deutliche Anschauung, die allerdings auf Werke der grossen Kunst nicht ohne weiteres zu übertragen ist.

Uralt ist die künstlerische Verwendung der plastisch bildsamen Thonerde, welche die im weichen feuchten Zustande ihr gegebene Form bewahrt, nachdem sie durch Erhitzung im Brennofen trocken und hart geworden. Die Thonplastik ist die Vorstufe der bildenden Künste in harten Stoffen, und für den Erzgufs ist das Thonmodell geradezu die notwendige Vorbedingung. — Häufiger indes als das freie Modellieren des Thones mit den Fingern und dem Modellierstecken ist das ebenfalls uralte Verfahren, denselben in Formen zu pressen, welche zumeist wieder aus gebranntem Thone bestanden. Auf letztere Art sind fast alle die kleineren Figuren und Reliefs hergestellt; auch die herrlichen Statuetten

Digitized by Google

von Tanagra sind alle in Formen abgedrückt und innen hohl: doch sind sie mit grofser Feinheit nachmodelliert, auch pflegen die Köpfe und Arme derselben nicht mitgeformt, sondern frei modelliert und angesetzt zu sein.

Von gröfseren in der Architektur zum Schmucke der Dächer verwendeten Terrakotten besitzt das Museum namentlich aus älterer etruskischer Zeit eine schöne Sammlung. Hervorragend sind darunter die in Caere zusammengefundenen Stücke, welche oben auf den Schränken VI. VIII. XI. XIV aufgestellt sind. Die zu demselben Funde gehörigen kleineren Stücke sind im folgenden Saale vereinigt. Die Anordnung der Statuetten ist wesentlich nach den Fundorten geschehen.

Schrank XIA: Terrakotten aus Attika. Fach 2 zeigt altertümliche Sitzbilder von Göttinnen, deren eine durch die Medusenmaske auf der Brust deutlich als Athena gekennzeichnet ist. Sie waren zwischen den Überresten der Verstorbenen aufgestellt, um ihnen den göttlichen Schutz zu verbürgen. — Oben Tänzerinnen.

In XIB enthält Fach 2 vorzugsweise attische Salbfläschchen und Kännchen, deren Vorderseite teils mit Köpfen, teils mit ganzen Figuren geschmückt ist. In Fach 3 charakteristische Karikaturen und Bilder komischer Schauspieler.

Schrank XII: Statuetten, zumeist aus Tanagra, einer böotischen Stadt nahe der Grenze von Attika, deren Gräberfeld seit 1872 eine grofse Menge von Thonfiguren geliefert hat, die durch Anmut und feine Ausführung sich auszeichnen. Es sind meist weibliche Gestalten. Von mythologischen Figuren ist Eros am häufigsten dargestellt und der bacchische Kreis besonders durch Silen vertreten. Es ist wahrscheinlich besonders das dritte Jahrhundert v. Chr., dem diese Terrakotten angehören, in welchen sich das griechische Kunsthandwerk in seiner liebenswürdigsten Form offenbart hat. Die besten und feinsten dieser Figürchen haben in Schr. XIIA Aufstellung gefunden. Es sind Frauengestalten in den verschiedensten Stellungen: stehend, sitzend, lagernd: zuweilen

Digitized by Google

mit Sommerhut und blattförmigem Fächer. Besonders schön 7436. 6689. 8226. 6691 und 7140.

In XIIB, Fach 2 links eine weibliche Statuette mit Hut und Fächer, durch Gröfse und Vergoldung der Gewandsäume ausgezeichnet. Daneben archaische Figuren (ein Bäcker, ein Friseur). Rechts davon, auf einer Tafel vereint, zehn Eroten in den verschiedensten Motiven, von aufserordentlicher Anmut. — In Fach 3 links Frauen Brot bereitend, archaisch; Hermes und zwei Göttinnen in Aedicula; rechts Silen, Pan, Verkäufer, der zu Markte geht.

In Schrank XIIIA Reste von Gruppen, welche vielleicht einst die Vorder- und Rückseite eines hölzernen Sarkophagdeckels schmückten. — Darüber stattliche Masken und Brustbilder von Göttinnen strengen Stiles, aus Gräbern, wo sie zum Schutze der Toten sich befanden. XIIIB: Figuren verschiedener Fundorte Griechenlands. Besonders hervorzuheben die attischen an Gefäfsen angebrachten Gruppen von Aphrodite mit Eroten und einem Liebespaar; ferner das Mädchen mit einer Gans (8155) aus Korinth und die Gruppe zweier sich tragender Mädchen ebendaher. Der Stil dieser korinthischen Terrakotten übertrifft den der tanagräischen durch einen gewissen grofsartigeren Charakter.

Schrank XIVA und B. Terrakotten aus Kleinasien zumeist der späteren hellenistischen Zeit. Hauptfundstellen sind Myrina und die Umgegend von Smyrna. Beachte auf Seite A links No. 7676 Aphrodite mit Eros, ein feines Stück, mit gewissen absichtlich altertümelnden Zügen; 8019 Gruppe eines Jünglings, der ein Mädchen entführt. Rechts 7533 Aphrodite mit Vergoldung; einige treffliche Schauspieler, besonders lebendig der tragische No. 7635. Auf Seite B links 8151 Aphrodite mit Apfel in einer gewissen grofsartigen Auffassung; rechts 7820 Komödienfigur eines Sklaven, der dem Herrn das Gepäck, Feldflasche und ein Schwert nachträgt; 7963 Mädchen, interessant zu vergleichen mit den Tanagräerinnen.

Die kleineren Schränke in der Mitte des Saales enthalten die weniger schönen Figuren, unter denen sich jedoch sehr viel Interessantes findet.

Digitized by Google

Schrank XV. Seite A enthält Terrakotten aus Böotien, Attika und der Peloponnes. Darunter sind Nachbildungen uralter, brettartiger Tempelbilder; die nur einen Ansatz von Armen haben. — An den übrigen Seiten des Schrankes Terrakotten kleinasiatischen Fundortes; darunter eine Reihe fein und charakteristisch modellierter Köpfchen von Aphrodite, Dionysos, Satyrn und besonders Karikaturen. In B links unten, Formen zur Herstellung von Masken und Reliefs in Terrakotta.

Schrank XVI: Terrakotten aus Süditalien und Sicilien. Ein grofser Teil der hier vereinigten Figuren stammt aus einem Funde bei Capua*). Unten eine Reihe von Thonformen aus Pozzuoli in Kampanien, welche zur Herstellung von mit Reliefs gezierten sog. aretinischen Gefäfsen dienten. Vgl. Pult XIX.

Schrank XVII enthält aufser Terrakotten aus Süditalien auch solche aus der Gegend Roms und aus Etrurien. Unter denen aus Rom sind auf Seite B rechts einige sehr gute Stücke. Ebenda links eine Sammlung von Masken, die auch aus Gräbern stammen, wo sie bösen Zauber abwehren sollten. —

Im Schranke XXVI vor der Nische sind auf Seite A meist aus Böotien und aus Kleinasien, auf Seite B aus Süditalien stammende Terrakotten aufgestellt; unter ersteren besonders einige gute Karikaturen aus Kleinasien. Im letzten Schranke XXV befindet sich eine Sammlung von Köpfen und Figuren aus Tarent, welche alle andern auf italischem Boden gefundenen Terrakotten an künstlerischer Bedeutung übertreffen. Links die altertümlichen Figuren. Rechts einzelne Köpfe entwickelteren Stils, meist des 5. Jahrh. v. Chr. Noch freieren Stil zeigt der hervorragend schöne grofse Jünglingskopf, der zwischen Schrank XVII und XXVI auf besonderem Postament aufgestellt ist. Auf den letztbeschriebenen fünf Schränken ist oben eine Sammlung von Stirnziegeln aufgestellt; besonders zu beachten die auf Schr. XVII; unter letzteren Kopf der Juno Lanuvina.

*) Die meisten Terrakotten aus dem Funde bei Capua (dem heutigen Curti) siehe im nächsten Saale in Schrank IV.

Digitized by Google

Pult XVIII—XXI. XXIII. XXIV: Reliefarbeiten in Thon. Davon enthält:

Pult XVIII meist aus Griechenland stammende Reliefs. Besonders beachtenswert die von strengem Stile; No. 6281 die Geburt des Erichthonios; 6297 Dionysos auf dem Esel. Ein Hauptstück ist die kalydonische Jagd aus Melos. — Auf der anderen Seite Nachahmungen goldenen Schmuckes in Thon, aus Attika; darunter in der Mitte ein Medusenkopf von schönstem Typus, zu den Seiten zwei Knöpfe mit stieropfernden Niken, Arbeiten von der höchsten Schönheit. Ferner ebenda interessante Spiegelkapseln aus Thon, den metallenen genau nachgebildet (zur Mitgabe in die Gräber); Nachbildung einer Metallschale mit Relief, Pan und Eros im Ringkampf.

Pult XIX enthält flach gepreſste Terrakottamasken, meist aus Capua. Ferner Proben feiner gepreſster Reliefarbeit in glänzend rotem Thon (aretinische Gefäſse). In Fach 8 liegen Formen, welche (wie die im Mittelschrank XVI unten) aus einer Fabrik bei Pozzuoli stammen.

Pulte XX. XXIII. XXIV: Bruchstücke von Reliefplatten aus Rom und Umgegend, welche als friesartige Zimmerverzierungen benutzt wurden; darunter einige (in Pult XX und XXIV), an denen sich die Bemalung vortrefflich erhalten hat. Besonders schön das von Tänzerinnen umgebene Palladion in Pult XXIV. Gröſsere Platten derselben Art siehe im Durchgange zum nächsten Saale.

In Pult XXI und in einem Fache von Pult XXIV: eine Auswahl von Thonlampen mit Reliefbildern.*) Sie beginnt mit einer Reihe aus Griechenland und Kleinasien stammender. Sie gehören alle späterer römischer Zeit an. Die Lampen aus Italien beginnen in Fach 3 und sind in historischer Folge geordnet, sodaſs in Fach 3 die ältesten zusammengestellt sind, während die ganze Reihe in Fach 8 mit den christlichen Lampen abschlieſst. Innerhalb dieser historischen Folge sind die Lampen nach den charakteristischen Formen zusammengestellt. Zu erwähnen in Fach 5 die Victorien,

*) Ein grosser Teil der Lampen ist magaziniert.

Digitized by Google

welche mit ihren Sinnbildern die Deckreliefs der Lampen anfüllen, mit denen man seine Neujahrswünsche zu überbringen pflegte.

Die Nische am Ende des Saales enthält die kleineren der von der griechischen Regierung dem deutschen Reiche überlassenen Fundstücke aus den Ausgrabungen von Olympia. Es ist eine wertvolle Sammlung von Bronzengeräten und Bronzefiguren meist sehr alter Zeit (9.—5. Jahrh. v. Chr.) und eine nicht minder schätzbare Sammlung von Proben der bemalten Terrakotten, die als krönender Schmuck von Bauwerken oder als Verkleidung ihrer Gesimse dienten (meist aus dem 6. und 5. Jahrh. v. Chr.).

Im Durchgange zum folgenden Saal befinden sich Friesreliefs römischer Zeit derart wie die oben in den Pulten beschriebenen, deren Darstellungen meistenteils dem bacchischen Kreise und den Thaten des Herakles und Theseus entlehnt sind. An der Schmalwand auf Postamenten links das Brustbild eines Römers, durch naturalistische Wahrheit und gute Erhaltung ausgezeichnet, rechts ein vorzüglicher weiblicher Porträtkopf aus der ersten Kaiserzeit.

Saal B (Mittelsaal).

Terrakotten, Miscellaneen, örtlich zusammengehörige Funde.

In diesem Saale sind gröfsere Funde in ihrem ursprünglichen Zusammenhange ausgestellt. Wir beginnen in der Mitte mit dem grofsen, schwarzen Schranke, der eine Sammlung von Altertümern der Insel Rhodos, besonders aus Kamiros und Ialysos, enthält. Es sind Vasen aus verschiedenen Epochen; besonders bedeutend die zwei Kannen auf den Ecken; ferner kleine aegyptisierende Arbeiten aus glasiertem Thon; Terrakotten von der ältesten Art an, Glasgefäfse u. a. Der rechts zunächst an der Säule stehende Schrank enthält ebenfalls nur Vasen aus Rhodos; schön die attische Vase in der Mitte oben mit einer laufenden Athena.

Digitized by Google

Unten ein grofses Gefäfs der mykenischen Gattung (der Blüte von Mykenae gleichzeitig). Auch der im Hintergrunde stehende Glasschrank III enthält Vasen aus Rhodos.

Vor dem mittleren Fenster ein altertümlicher Grabfund aus Chiusi mit einem von Relief gezierten Thronsessel, auf dem die Aschenurne steht.

In dem Doppelschranke vor der Säule links befinden sich in der linken Hälfte unten ein Grabfund aus der Polledrara bei Volci aus einem jener ältesten, brunnenförmigen Gräber, die nur schwarze Vasen und Bronzen enthalten; unter letzteren ist auch ein Rasiermesser. Oben ein Fund aus einer etwas späteren Grabkammer desselben Ortes mit linear bemalten Vasen und einem sehr merkwürdigen, phönikischen, glasierten Humpen. Auf der rechten Hälfte oben ein Grabfund („tomba a cassone") wiederum von derselben Stätte; es ist eine prachtvolle goldene Fibel und zwei Lockenhalter; unter den Vasen sind bereits griechische der korinthischen Art. Unten ein Grabfund von Orvieto aus viel späterer Zeit, etwa dem 2. Jahrh. v. Chr., mit einst ganz versilberten Thongefäfsen, die als billiger Ersatz echter für die Gräber gefertigt wurden.*)

Weiter links enthält ein Doppelschrank den Fund eines grofsen Grabes in Corneto (Tarquinii), der sog. tomba del guerriero; links die Rüstung des Toten, rechts seine Feldflasche und Schmuck; darunter eine goldene Brustplatte; bemerkenswert auch die Reste von Holzbechern mit eingedrückten Bronzenägeln. Das Grab stammt aus dem 8. oder 7. Jahrh. v. Chr.

In der Fensterecke ein Grabfund aus der Sabina aus dem 6. Jahrh. v. Chr.; in der entsprechenden Ecke am Ende des Saales Vasen mykenischer Gattung aus einem Funde in Attika.

Wir gehen jetzt an den Wänden entlang. Zunächst links vom Eingange, in Schrank IV Terrakotten aus der

*) Zu demselben Funde gehört auch die bauchige unten in eine Spitze ausgehende Amphora (Weinfafs), welche auf besonderem Postamente im Durchgange von Saal A zu B steht. Unter dem Hals des Gefäfses läuft eine eingeritzte Inschrift in lateinischer und etruskischer Sprache.

Digitized by Google

Umgebung eines verschiedenen Gottheiten geweihten Heiligtums bei Capua (in dem heutigen Curti). Die besten Stücke des Fundes sind im vorigen Saale in Schrank XVI aufgestellt. — In Schrank V Sammlung von Terrakotten aus Paestum, aus dem Heiligtum einer Unterweltsgöttin.

Schrank VI: architektonische Terrakotten aus Italien wie die in den Pulten im vorigen Saal und im Durchgange.

Schrank VII enthält architektonische Terrakotten aus einem Funde bei Caere, mit reichem ornamentalen und figürlichen Schmuck. Die besten Stücke dieses höchst wertvollen Fundes sind in Pult XI ausgelegt. Die zu dem Funde gehörigen Stirnziegel stehen im vorigen Saale, s. S. 179.

Schrank IX enthält in seiner linken gröfseren Abteilung fast ausschliefslich in den Rheinlanden gefundenes Thongerät. Rechts ein reicher Grabfund aus dem Rheinlande derselben Zeit und Art wie der aus Birkenfeld im Sternsaale (s. S. 188). — Ferner Funde aus der bis jetzt ältesten Grabstätte Roms auf dem Esquilin. Hervorzuheben die kleinen Altärchen aus gebranntem Thon mit bildlichen Darstellungen in Relief, darunter die geflügelten Figuren von Schlaf und Tod, eine Jünglingsleiche tragend (No .8073). Der Rest des Fundes ist in Pult XII Fach 6 ausgelegt. Es sind namentlich Gegenstände aus aegyptischem Porzellan, Gefäfsfragmente, Amulette und eine Reihe bronzener Fibeln von altertümlichen Typen.

Der achteckige Schrank X enthält eine Sammlung kleinerer Glasgefäfse, besonders bunte, welche aus älterer Zeit stammen. Die übrigen Gläser sind im Sternsaal (S. 190).

Aus den übrigen Abteilungen von Schrank X ist noch hervorzuheben ein Relief-Fragment (No. 1336) mit dem sitzenden Homer, neben welchem links oben noch einige der Überschriften der Gesänge der Ilias erhalten sind. Ferner eine Anzahl von Alabastergefäfsen aus Griechenland im Stile des 5. und 4. Jahrh. v. Chr. Endlich rheinische Thonvasen mit Inschriften. — In der untersten Reihe verkohlte Früchte verschiedener Art, sowie zwei Eier aus Pompeji.

Pult XII: Gegenstände aus Elfenbein und Knochen.

Digitized by Google

Hervorzuheben sind im ersten Fach (von links) die Diptychen, d. h. je zwei mit einander verbundene Elfenbein-Tafeln, deren vertiefte Innenseiten mit Wachs überzogen waren und zum Schreiben benutzt wurden. Die Aussenseiten sind mit Reliefs geschmückt und zeigen meist das Porträt des Konsuls in ganzer Figur oder in Brustbild. In der späteren Kaiserzeit (im 5. und 6. Jahrh. nach Chr.) pflegten diese und andere höhere Beamte derartige Diptychen bei dem grofsen Neujahrsempfange zur Erinnerung an ihren Amtsantritt an ihre Freunde zu verteilen. In Fach 3 einige vortreffliche altetruskische Elfenbeinstatuetten und Reliefs. Ferner hier und in den übrigen Fächern: Marken, Würfel, Löffel und Nadeln aus Knochen; beschriebene Wachstafeln und dgl. mehr. Fach 4 enthält Arbeiten aus Bernstein, meist altertümlichen Stiles.

Schrank XIII und XIV: Schwarze Thonware, welche fast ausschliefslich in Etrurien gefunden wird. Neuere Versuche haben gelehrt, dafs die schwarze Farbe dieser mit der volkstümlichen italienischen Bezeichnung gewöhnlich „vasi di bucchero" genannten Gefäfse durch Imprägnierung des fertigen, aus gewöhnlicher Thonerde bestehenden Gefäfses mit Holzkohle hergestellt wurde. Die Fabrikation dieser Thonware geht in älteste Zeit zurück. Die frühesten Gefäfse (im Schrank XIII unten) zeigen eine unreine bräunliche und gräuliche Färbung des Thones und schwere Formen. Zum Teil sind sie noch ohne Hilfe der Drehscheibe aus freier Hand geformt. Die jüngeren Gefäfse der Art, in die Zeit vom 6. bis 5. Jahrh. v. Chr. gehörig, haben glänzend schwarze Färbung und sind zum Teil mit Reliefs verziert, welche Einwirkung ältester griechischer Metallarbeiten zeigen.

Neben der Ausgangsthür sind zwei Aschenurnen, deren Deckel als menschlicher Kopf gestaltet ist, aufgestellt: die Sessel, auf welchen sie stehen, sind zugehörig. Man findet solche Aschengefäfse vorzugsweise in dem Gebiete des alten Clusiums (Chiusi), der Hauptstadt des Königs Porsenna, in Gräbern der Art, wie das vor dem Mittelfenster ausgestellte.

Digitized by Google

Aus dem Mittelsaal gelangt man in den Vasensaal und von diesem links in den

Saal C (Sternsaal).

Dieser enthält die geschnittenen Steine, die Preziosen, und von den Miscellaneen die Gegenstände aus Glas sowie die Mosaiken, die Wandgemälde und Stuckreliefs.

a) Die Sammlung der geschnittenen Steine

bildet eine der reichsten Abteilungen des Museums. Die vertieft geschnittenen (intagli) allein belaufen sich auf über 10,000. Der Hauptbestandteil ist die von Friedrich II. angekaufte Sammlung des Herrn von Stosch. Unter den späteren Erwerbungen sind besonders die Steine aus Griechenland wichtig. Eine Neuordnung wird vorbereitet und ist gegenwärtig deshalb nur weniges ausgestellt.

In Pult IA liegen in den zwei ersten Kästen antike Ringe zumeist von Gold; links oben einer aus der Zeit der Blüte Mykenae's, dann altetruskische, dann griechische, weiterhin römische Ringe. Im 3.—6. Kasten liegen die antiken Kameen; in Kasten 3 ist das aus einem Onyx geschnittene Salbgefäfs zu beachten; auf der einen Seite die sitzende Roma, auf der anderen Frauengruppe mit einem Kinde. Daneben eine aus einem Chalcedon geschnittene weibliche Statuette, in einem Grabe bei Köln gefunden. In Kasten 4 oben schönes Gorgoneion aus der Zeit der Ptolemäer, in Aegypten gefunden. Ferner Herakles den Kerberus fesselnd, vorzügliches Stück mit der echten Inschrift des berühmten zu Augustus Zeit lebenden Steinschneiders Dioskurides. Daneben ein jugendlicher Satyrkopf, von Hyllos, dem Sohne des Dioskurides. Ferner das schöne Fragment mit Pan vor einem Gespann von Böcken. Endlich eine Art Kamee aus Gold, ein vortreffliches Porträt, aus Tarent. In Kasten 5 ein grofser Kameo, wahrscheinlich Apotheose eines Kaisers. Unten Parisurteil. — Die Steine

Digitized by Google

in Kasten 6 gehören zu dem bei Pedescia im Sabinergebirge gemachten Funde (s. Schrank VII); darunter eine schöne Medusenmaske und ein Carneolcameo, der vielleicht Livia, die Gemahlin des Augustus, darstellt. — Die drei folgenden Kasten enthalten Kameen neuerer Zeiten, darunter auch einige schöne Stücke der Renaissancezeit; so besonders ein Christuskopf aus Lapis Lazuli. Auch der erste Kasten auf der gegenüberliegenden Seite enthält moderne Kameen.

Es folgen dann vertieft geschnittene Steine neuerer Zeiten, vom 16. Jahrh. an, welche zumeist namentlich die des 18. und 19. Jahrh. in Nachahmung der Antike gearbeitet sind; zum grofsen Teil sind es auch direkte Fälschungen, d. h. für antik ausgegebene neuere Arbeiten. — Darauf folgend sind die modernen Glaspasten der Stoschischen Sammlung ausgelegt, Nachbildungen berühmter Gemmen in Glasfluís.

Auf Pult I steht ein bei Birkenfeld gemachter Fund. Hervorzuheben die goldenen Fragmente, welche mutmafslich den Belag einer Schale bildeten, wie die jetzige Aufstellung veranschaulicht; ferner die schöne altgriechische Amphora aus Bronze.

b) Gold und Silber.

Der Kasten rechts vom Eingange enthält einen Teil der vorzüglichsten Stücke der antiken Goldarbeiten. Links einige altertümliche Stücke. Besonders hervorzuheben sind in der zweiten Hälfte des Kastens die schönen etruskischen Arbeiten, links die älteren, in der Mitte die der höchsten Blüte; die Feinheit der aufgelöteten Kügelchen (Granulierung) ist zu beachten. Zuletzt einige vorzügliche griechische Arbeiten (besonders aus Kleinasien und Melos) des schönsten Stiles etwa aus dem 4. Jahrh. vor Chr.

Wandschrank VII: 1. Fach, oben: Fund aus Vettersfelde in der Lausitz, altgriechische Arbeiten, aus dem 6. oder spätestens dem Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. stammend, wahrscheinlich in den Kolonieen am schwarzen Meere für einen Skythen gefertigt. In der Mitte ein Fisch mit Tier-

Digitized by Google

kämpfen und Triton, vielleicht einst ein Schildschmuck; darunter eine Brustplatte, links der Griff eines kurzen Schwertes, rechts der Beschlag des Futterales derselben Waffe; oben Ketten, Ringe, Dolchscheide u. A. Der Fund ist einzig in seiner Art. — Darunter befinden sich links in zwei Kästen altertümliche Goldarbeiten aus Rhodos, Cypern, Athen und Korinth. Oben in Fach 3: Fund von Pedescia (vgl. oben S. 188); schlangenförmige Armbänder, z. T. mit Reliefs von Gottheiten, Ring mit dem Brustbilde des Zeus u. a., das meiste massiv; aus der ersten römischen Kaiserzeit. — 4. Fach, oben: silberner Kandelaber und silberne Statuetten römischer Zeit; unten goldene Ohrringe. — 5. Fach, oben: altetruskische Brustplatte, Teile von goldenen Diademen aus Smyrna, goldener Kranz; unten links silberne Fibeln, rechts fränkischer Goldschmuck.

Rechts von Schrank VII sind auf besonderem Postamente die Lauersforter Phalerae, silberne Ehrenzeichen eines römischen Offiziers, Eigentum S. Majestät des Kaisers und Königs, aufgestellt.

In der Mitte des Raumes steht der Glasschrank, welcher den 1868 bei Hildesheim entdeckten Silberfund enthält, einen unvergleichlichen Schatz von Silbergerät, welcher dem Hausrat eines vornehmen Römers aus der ersten Kaiserzeit angehörte. Die Firma der Fabrik und das Gewicht findet sich unter dem Fufs einiger Gefäfse eingeritzt. Hervorzuheben sind die Prunkschalen mit dem Hochrelief der Athene (No. 18), dem schlangenwürgenden kleinen Herkules (No. 19), der Cybele (No. 16) und dem Gotte Men (No. 17); das grofse, von den feinsten Arabesken umsponnene Mischgefäfs; dann die Trinkgefäfse mit Masken und anderen bacchischen Symbolen (No. 13—15). Dieser Schatz gehört zu dem bedeutendsten, was uns von antiker Toreutik in kostbaren Metallen überhaupt erhalten ist. — In der Mitte der der Thür zugewandten Langseite ist noch eine Silberschale aus Rom aufgestellt mit Diana auf dem Hirsch.

Digitized by Google

c) Die antiken Gläser.

Wandschrank IV. und Pult II. III. V.

Das Gieſsen des Glases ist eine uralte Erfindung, wurde jedoch in älterer Zeit nicht zur Bereitung von Gefäſsen, sondern nur zur Herstellung bunter Schmuckgegenstände verwendet (s. die Glasperlen an der Fensterseite von Pult V). Auch als man dann Gefäſse daraus bildete, blieb den Alten die Vorliebe für buntes undurchsichtiges Glas (s. die Salbgefäſse im achteckigen Schrank X des vorigen Saales); dieselben werden in altgriechischen und altetruskischen Gräbern gefunden. Das Blasen des Glases ist eine viel spätere Erfindung und die so hergestellten Gefäſse aus weiſsem Glase in Schrank IV und im vorigen Saale in Schrank X (vgl. S. 185) gehören alle römischer Zeit an. Die gröſseren Gefäſse dieser Art und zwei gegossene antike Fensterscheiben sind auf Schrank VII aufgestellt. Die höchste Blüte der antiken Glastechnik ist indes das sog. Glasmosaik, das aus einzelnen zusammengeschmolzenen Stiften verschiedenfarbigen Glases hergestellt wurde. Aufser der schönen grünen Schale No. 178 in der 4. Reihe von Schrank IV enthalten die Pulte III. V und die eine Seite von Pult II eine vorzüglich reiche Sammlung von Bruchstücken dieser Art; auch diese gehören römischer Zeit an.

In Schrank IV ist noch ein in Köln gefundener Becher aus weiſsem Glas zu erwähnen (in der Mitte der 4. Reihe), welcher in höchst kunstvoller Weise verziert ist. Aus dem ursprünglich dickeren Kern des Glases ist durch Unterschneidung ein Netz- oder Maschenwerk herausgeschliffen, das nur durch dünne Glasstiftchen, welche aus der ursprünglichen Masse stehen geblieben sind, mit dem eigentlichen Kelch zusammenhängt. Auf dieselbe Weise ist die lateinische Inschrift am Rande hergestellt. Derartige Gefäſse (diatreta) waren schon im Altertum höchst kostbar. In derselben Reihe liegt rechts eine Schale von grünem Glase mit eingeschliffenen Figuren, welche die Menschenschöpfung durch Prometheus darstellen, links eine mit dem eingeritzten Bilde des Neptun, beides Erzeugnisse spätrömischer Kunst.

Digitized by Google

d) Mosaiken.

An den Wänden des Saales sind einige Mosaikgemälde angebracht. Dieselbe stammen alle aus römischer Zeit; doch ist unter ihnen ein vorzügliches Stück, das nur leider stark ergänzt ist. Es stellt einen Kentaur dar, der die Leiche seines von wilden Tieren getöteten Weibes verteidigt, und stammt aus der berühmten Villa Hadrians. — Ein anderes stellt eine interessante bacchische Szene dar (junge Satyrn sollen unter Silens Aufsicht den Tanz auf gefülltem Schlauche lernen). Ferner das wohlerhaltene Stück eines grofsen Mosaiks aus Palestrina (Praeneste) mit Darstellung eines ägyptischen Festes zur Zeit der Nilüberschwemmung, deren Höhe ein fruchtbares Jahr in Aussicht stellt. Aufserdem Tierstücke, Masken, Theaterszene, Bilder von Jahreszeiten. Endlich Brustbilder von Landespersonifikationen mit Inschriften, Macedonien, Gallien, Britannien, Rhätien und Spanien, die das Bild eines römischen Kaisers umgaben; Fufsboden eines Palastes in Zeugma am Euphrat.

e) Fragmente von antiken Wandgemälden.

Wandschrank VI.

Die wenigen Stücke, welche unsere Sammlung besitzt, sind zumeist nur als Beispiele für die Technik der alten Wandmalerei von Wert. Doch eines derselben ist auch gegenständlich bedeutend; es scheint Caesar darzustellen, dem Lorbeerkränze überreicht werden. Die Technik pflegt al fresco zu sein mit nachträglich a tempera aufgesetzten Teilen. Im oberen Teile des Schrankes Stuckreliefs aus Pompeji und Rom (namentlich vom Palatin).

Saal D.

Die Vasensammlung.

Der gröfste Teil der hier vereinigten Gefäfse ist in Italien, ein kleinerer in Griechenland selbst gefunden. Der Fund-

Digitized by Google

ort fällt jedoch nur in den selteneren Fällen mit dem Entstehungsort zusammen, da im Altertume mit diesen Gefäfsen ein sehr ausgebreiteter Handel betrieben wurde. Die Fabrikation derselben lag fast ganz in den Händen der Griechen und fand zum gröfsten Teile in Griechenland selbst, aber auch in einigen seiner Kolonieen statt. Als Liebhaber griechischer Thonware kennen wir vor allen die Etrusker, in deren Gebiet die meisten Gefäfse dieser Sammlung gefunden worden sind. Dasselbe Volk versuchte sich auch in Nachahmungen der griechischen Produkte, die den letzteren indes bei weitem nicht gleichkommen.

Gefunden sind diese Vasen nicht in den Ruinen menschlicher Wohnstätten, sondern fast ausschliefslich in Gräbern. Es ist eine uralte und über die verschiedenen Völker verbreitete Sitte, dem Toten die Geräte des Lebens und vor allem sein Geschirr mit in die letzte Ruhestätte zu geben. Schon früh wurde es üblich, nicht die wirklich im Leben gebrauchten Gefäfse, sondern mit besonders reichem Schmucke ausgestattete Nachbildungen derselben in die Gräber zu stellen. Da die letzteren besonders in Etrurien meist die Form wohlgefügter kleiner Kammern haben, so erklärt es sich, dafs eine grofse Anzahl der zerbrechlichen Thongefäfse sich unversehrt erhalten hat und man die zerbrochenen wenigstens aus den Stücken wieder mehr oder weniger vollständig zusammensetzen konnte. Ganz dieselbe Art von mit Malerei reich verzierten, nicht für den praktischen Gebrauch gearbeiteten Thonwaren, wie man sie den Toten mitgab, pflegte man, namentlich in Griechenland selbst, auch den Göttern in ihren Heiligtümern als Geschenke darzubringen. Von diesen geweihten Gefäfsen, die im Altertume vielleicht nicht weniger zahlreich als die der Gräber waren, haben sich jedoch nur Fragmente erhalten.

Obwohl ein grofser Teil der hier gesammelten Vasen nicht wirklichem Gebrauche diente, so sind ihre Formen in der klassischen Zeit doch dem Zwecke der Benutzung genau entsprechend gebildet. So erkennen wir leicht die für die Aufbewahrung von Wein oder Öl bestimmten grofsen zweihenkligen Gefäfse (Amphoren) in Schrank IV, VI, VIII, IX,

Digitized by Google

XII, XIII; ferner die grofsen, ebenso zur Aufbewahrung wie zum Ein- und Ausgiefsen und zum bequemen Transportieren eingerichteten Wasserkrüge (Hydrien) mit drei Henkeln (siehe Schr. XVI). Zur Mischung von Wein und Wasser beim Mahle hatte man Gefäfse nötig, die möglichst viel fafsten und zugleich eine weite Öffnung besafsen: in der alten Zeit hatten diese, Kratere genannten Vasen die Gestalt bauchiger Kessel, die eines besonderen Untersatzes bedurften (ein Beispiel unten im Schrank II), später gab man ihnen die glockenähnliche Form, die Schrank XXIV, sowie XIX und XX oben zeigen. — Zum Einschenken des Weines dienten einhenklige Kannen, meist mit kleeblattförmigem Ausgusse, wie in Schrank IX und XIV. Getrunken wurde sowohl aus Näpfen und Bechern verschiedener Gestalt (Schr. VI), als auch namentlich aus ganz flachen Schalen mit Henkeln, von denen diese Sammlung eine besonders schöne Auswahl besitzt. — Das Salböl war bekanntlich ein wichtiges Lebensbedürfnis der Alten; seiner Aufnahme dienten kleine Gefäfse mit ganz engem Halse, damit das Öl nur tropfenweise herauskomme; der Bauch derselben ist in der älteren Zeit kugelförmig, oder schlauchartig gedehnt (Schr. II), später schlank und mit einem besonderen Fufse und mit langem Halse versehen (Lekythen, s. Schr. VIII, XIX, XXIII).

Der Schmuck dieser Gefäfse besteht zum Teil aus Ornamenten, und in diesen liegt ein nicht geringer Teil der hohen Bedeutung derselben; die Geschichte der griechischen Ornamentik läfst sich fast in allen ihren Entwickelungsphasen von den ältesten Zeiten an mit Hilfe der Vasen aufs genaueste verfolgen, was um so wichtiger ist, als uns von dem ornamentalen Schmucke ihrer Bauwerke nur kärgliche Reste erhalten sind. — In den meisten Fällen gesellen sich zu den Ornamenten auch noch figürliche Darstellungen. Dieselben sind zu einem grofsen Teile aus dem täglichen Leben genommen und schildern das Treiben der Männer und Jünglinge bei ihren gymnastischen Uebungen, bei ihren Gelagen, ihren musikalischen und andern Unterhaltungen, aber auch in Gruppen des ernsten Kampfes; sie stellen die Frauen bei der Toilette, im Bade, beim Ballspielen u. s. w. dar. Immer

Digitized by Google

aber sind die gewählten Szenen solche von ganz allgemeiner Bedeutung, wie sie sich täglich ereignen, nicht einzelne besondere Vorkommnisse. — Gewinnt unsere Kenntnis des täglichen Lebens der Griechen und besonders der Athener durch jene Darstellungen ganz aufserordentlich, so sind die Malereien, welche Gegenstände aus der nationalen Götter- und Heroensage wiedergeben, von nicht geringerer Wichtigkeit. Hier können wir auch eine Vorstellung gewinnen von dem Geiste, in welchem die grofsen Maler ihre Gegenstände behandelt haben, wenn auch wirkliche Kopien grofser Gemälde von den Vasenmalern nicht geliefert wurden.

Die Aufstellung der Sammlung ist mit vorwiegender Rücksicht auf die historische Entwicklung durchgeführt, nach Maſsgabe des neuen Kataloges, in welchem die Vasen nach den Fabriken in Gruppen geordnet sind.

Schrank I: Exemplare der ältesten Gattungen bemalter Thongefäſse, welche fast nur Ornamente zeigen. Die letzteren sind meist einfach linear, und mit brauner Farbe und breitem Pinsel auf die Grundfläche des Thones gemalt.

Gegenüber im Schrank V eine interessante Sammlung altertümlicher Gefäſse zumeist aus Böotien; ein Teil ist mit fliegenden Adlern bemalt. — Auf einem Postamente vor der Thür von Saal C eine in Attika am Hymettos gefundene sehr alte Amphora ungewöhnlicher Gröſse (56); dieselbe hat einem Kinde als Grab gedient.

Schrank II: Erzeugnisse korinthischer Fabriken aus dem 7. und 6. Jahrh. v. Chr. Die Darstellungen bestehen gröſsenteils aus Reihen von allerlei meist wilden und zum Teil phantastischen Tieren. Alle Zwischenräume sind mit kleinen Rosetten ausgefüllt. In der Technik ist hier bereits ein bedeutender Fortschritt gemacht, indem die mit der dunkelbraunen Farbe auf den hellen gelblichen Thon gemalten Figuren nicht bloſse Silhouetten bleiben, sondern eine Innenzeichnung erhalten und zwar durch eingeritzte Linien.

Pult III enthält die wichtigsten Stücke einer Sammlung kleiner Täfelchen mit Malereien, welche im alten Korinth gefunden wurden und dort als Weihgeschenke einst an den Bäumen eines heiligen Haines des Poseidon

Digitized by Google

aufgehängt waren. Die zum Teil mit Inschriften versehenen Malereien stellen bald den Gott Poseidon allein oder mit seiner Gattin dar, bald Szenen aus dem Leben des alten Korinth (Bergbau, Metallschmelze, Brennofen eines Töpfers, Arbeit an der Töpferscheibe, Jagd, Weinlese, Pferdezucht, Krieg u. A.).*)

Auf gesondertem Postamente (vor Schr. VI) ein grofses Mischgefäfs korinthischer Fabrik (1655) mit Darstellungen aus der Heroensage (Amphiaraos Auszug; Leichenspiele für Pelias) und erläuternden Beischriften in altkorinthischem Dialekt und Schrift.

Schrank IV enthält zumeist Amphoren aus der späteren Zeit der korinthischen Fabrikation, ferner chalkidische (l. gegen das Fenster) und namentlich altattische; auch in Schrank IX sind besonders altertümliche attische Amphoren aufgestellt. Ein bedeutender technischer Fortschritt zeigt sich darin, dafs der gelbliche Thon hier durch Zusatz anderer Stoffe eine angenehme rote Farbe bekommen hat. Diese Thonfarbe wird nun in der ganzen Folgezeit festgehalten. Zusammen mit dieser Verbesserung sehen wir auch die früher braune Farbe der Malereien zu einem dunklen und glänzenden Schwarz werden.

Die von VI an folgenden Schränke**) enthalten fast ausschliefslich Gefäfse aus den Fabriken Athens. Aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. stammen die schönen Amphoren im Schranke VI, VIII und XII. Sehr hübsch und lebendig ist die Amphora mit den badenden Frauen (1843) in Schrank VIII; die hellere Hautfarbe des weiblichen Geschlechts wird in der altertümlichen Kunst dadurch angedeutet, dafs sie das Fleisch weifs malt. — In Schr. VI ist auch eine Reihe von Trinkschalen ausgestellt, an denen aufsen zur Abwehr des bösen Blickes je zwei grofse Augen gemalt sind.

Pult VII enthält die Fragmente grofser Thontafeln,

*) Zahlreiche weniger gut erhaltene Stücke konnten nicht öffentlich ausgestellt werden.

**) Die oben auf den hohen Schränken stehenden Gefäfse geringerer Art gehören den späteren unteritalischen Fabriken an.

Digitized by Google

welche zu Athen gefunden wurden und etwa dem Anfang des V. Jahrh. angehören. Sie stellen in altertümlich einfachem Stile die Ausstellung der verstorbenen Frau und den feierlichen Leichenzug zu Wagen und zu Roſs, die Totenklage der Hinterbliebenen u. a. Familienszenen dar.

Vor Pult VII eine groſse Vase aus Sunion mit Hochzeitsdarstellung (2373), in freiem, sehr schönem Stile.

In Schrank VIII sind noch die panathenäischen Amphoren zu beachten, in welchen einst das Öl von den heiligen Bäumen der Athena den Siegern bei den panathenäischen Festspielen als Preis verabreicht wurde. Auf der einen Seite zeigen sie das altertümliche Bild der zum Kampfe ausschreitenden Athena, auf der andern eine dem gewonnenen Siege entsprechende Szene aus den Festspielen.

Schrank XVI: Wassergefäſse oder Hydrien von besonderer Schönheit der Form. Eine Darstellung des Paris, der über die Schönheit der drei ihm vorgeführten Göttinnen urteilen soll, zeigt 1895; besonders fein die Anschirrung eines Viergespannes 1897; mehrmals attische Jungfrauen, die zum Brunnen gehen (1908. 1725).

Die folgenden Schränke zeigen eine groſse Umwandlung in der Technik; es werden die Figuren jetzt nicht mehr mit der glänzenden schwarzen Farbe auf dem roten Thon gemalt, sondern umgekehrt; der Grund wird ganz schwarz überzogen und die Darstellung ausgespart, so daſs die Figuren die rote Farbe des Thons zeigen. Die Innenzeichnung wird jetzt nicht mehr eingeritzt, sondern in schwarzen oder bräunlichen Linien mit feinem Pinsel aufgetragen (sog. rotfigurige Technik).

Die Schränke XII, XIII, XV und XVII enthalten gute Beispiele von der strengen Schönheit der Zeichnung, welche in dieser neuen Technik schon in der Zeit unmittelbar vor den Perserkriegen erreicht wurde. Eine seltene Ausnahme bildet die Trinkschale 2282 in Schrank XIII, bei deren Innenbild der Versuch einer mehrfarbigen Malerei auf weiſsem Kreidegrund gemacht ist. Doch auch hier lieſs sich der Künstler (der seinen Namen, Euphronios, beischrieb) an blofser Umriſszeichnung genügen. Das Modellieren durch

Digitized by Google

Schattierung, dessen die Gefäfsmalereien der neueren Kunst kaum je entbehren, verschmähten die griechischen Vasenmaler; nur einige der unten zu erwähnenden Lekythen bilden darin eine Ausnahme.

In den reichen Darstellungen der flachen Trinkschalen, von denen einige erlesene, meist mit Künstler-Inschriften versehene Beispiele auf besonderen Postamenten, andere vorzügliche in Schrank XIII aufgestellt sind, erreichte die attische Vasenmalerei eine besondere Höhe. Von grofsem Interesse sind u. a. die Schalen des Sosias 2278 (mit der Götterversammlung) und die des Duris (2285, attischer Schulunterricht) zunächst den Fenstern der Westseite.

Schrank XIIIff: Hydrien, Kratere, Amphoren u. a. Unter diesen ist besonders zu beachten 2159, in Schr. XIII, die Amphora des Andokides, die den ältesten streng rotfigurigen Stil repräsentiert.

Man beachte ferner in Schr. XV in der Mitte das grofse Mischgefäfs mit der herrlichen Darstellung des singenden Orpheus, welchem die Thraker lauschen. In Schr. XVII die Spitzamphora 2165 mit der Darstellung des Raubes der Oreithyia durch den Windgott Boreas.

Ein vorzügliches Stück aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. ist 2471 auf der Ecke in Schrank XIV, tanzende Nymphen, Dionysos, Silene. In demselben Schranke noch andere besonders feine Vasen, auch solche, welche für das Fleisch der Frauen wieder wie in alter Zeit weifse Farbe verwenden und Vergoldung aufsetzen.

Eine besonders schöne attische Vasengattung ist in Schrank XV, XVII und XXI vertreten; es sind schlanke Amphoren mit sehr glänzender schwarzer Farbe und nur einer oder zwei grofsen Figuren auf jeder Seite. — In Schrank XVII am Ende ist die schlanke Amphora 2372 mit dem Bilde der Einholung der Braut durch den Bräutigam besonders zu beachten.

Im Schrank XIX und XX oben sind hauptsächlich griechische Vasen der späteren Stilarten, die ins 4. Jahrh. v. Chr. gehören, vereinigt.

Die mehrfarbige Malerei auf weifsem Grunde ist be-

Digitized by Google

sonders charakteristisch für eine Gattung von Ölfläschchen, Lekythen, wie sie Schrank XXIII zusammenstellt und wie sie fast nur in Attika und auf Euböa gefunden werden. Dieselben wurden ausschliefslich für Gräber gearbeitet und nehmen auch in ihren Darstellungen auf diese Bestimmung Bezug. Meist zeigen sie die Angehörigen am Grabmale, zuweilen auch die Abgeschiedenen, welche zum Fährmann Charon wandeln. Hervorragend schön ist das mittelste der Gefäfse dieser Art.

Die in der Nähe von Schr. XXIII auf besonderen Postamenten aufgestellten weifsen Lekythen gehören zu den schönsten dieser Gattung, die überhaupt existieren. Auf einer derselben (2456) wird der Leichnam eines Jünglings von den geflügelten Gestalten des Todes und des Schlafes zur Ruhe gebettet. Zwei Lekythen von ungewöhnlicher Gröfse zeigen Anwendung von Schattierung durch Farbe. Aufserdem enthält Schrank XXIII mit Reliefs gezierte griechische Gefäfse verschiedener Epochen; besonders bedeutend die durch Inschriften erläuterten Illustrationen zu altgriechischen Dichtungen aus hellenistischer Zeit.

Im Laufe des vierten Jahrhunderts v. Chr. entwickelt sich eine bedeutende Nachblüte der Vasenmalerei; nicht im eigentlichen Griechenland — hier sinken vielmehr die bisher fast allein herrschenden athenischen Fabriken immer mehr —, sondern in den griechischen Kolonieen Unteritaliens, so namentlich in Tarent, von wo ganz Apulien mit Vasen versorgt worden zu sein scheint, und in Cumae, das für Kampanien ein ähnlicher Centralpunkt war. Die Produkte dieser Nachblüte können sich an Schönheit und Reinheit der Zeichnung und Komposition nicht entfernt mit dem früheren messen; auch die Vasenformen erfahren bedeutende Umgestaltungen und entfernen sich immer mehr von der alten einfachen Schönheit.

Einige grofse Prachtstücke der Art sind auf besonderen Postamenten aufgestellt und in der hinteren Hälfte des Saales wie auf der Gallerie des Treppenhauses verteilt. Sie sind ohne Rücksicht auf wirkliche Benutzung nur für die Gräber gefertigt, worauf schon die Darstellungen weisen, die

Digitized by Google

häufig die Schmückung des Grabes oder Darbringung von Spenden an demselben zeigen; die Hauptseite ziert aber meist eine mythologische Szene.

Im Schranke an der Rückwand des Saales ist eine Auswahl der besten Stücke dieser späteren Zeit aufgestellt, darunter sind von besonderem Interesse die sechs Gefäfse mit Darstellungen aus der in Unteritalien blühenden Komödie. Daneben ein Wandbild aus einem Grabe von Nola (sitzende Persephone mit Granatapfel und Zweig). Sitzende Thonstatue aus einem Grabe auf Cypern.

In der letzten Abteilung dieses Saales sind auch zwei Sarkophage aus gebranntem Thon, welche aus Klazomenä in Ionien stammen, aufgestellt. Sie sind mit interessanten altertümlichen Malereien versehen, welche an Kopf- und Fufsende bildliche Darstellungen zeigen, an den Rändern Ornamentstreifen.

In der anstofsenden Gallerie des Treppenhauses sind in drei Schränken die cyprischen Altertümer angeordnet, einige gröfsere Statuen auf besonderen Postamenten. In einem Schranke sind die Funde aus einem Heiligtum bei Dali vereinigt; darunter besonders zu beachten die Thonköpfe von semitischem Typus mit Nasenringen. Ein anderer Schrank enthält Funde fast rein griechischen Charakters aus einer Nekropole bei Polis tis Chrysoku. Ferner ist hervorzuheben der überaus lebendige altertümliche, bemalte Thonkopf No. 69.

Digitized by Google

X.

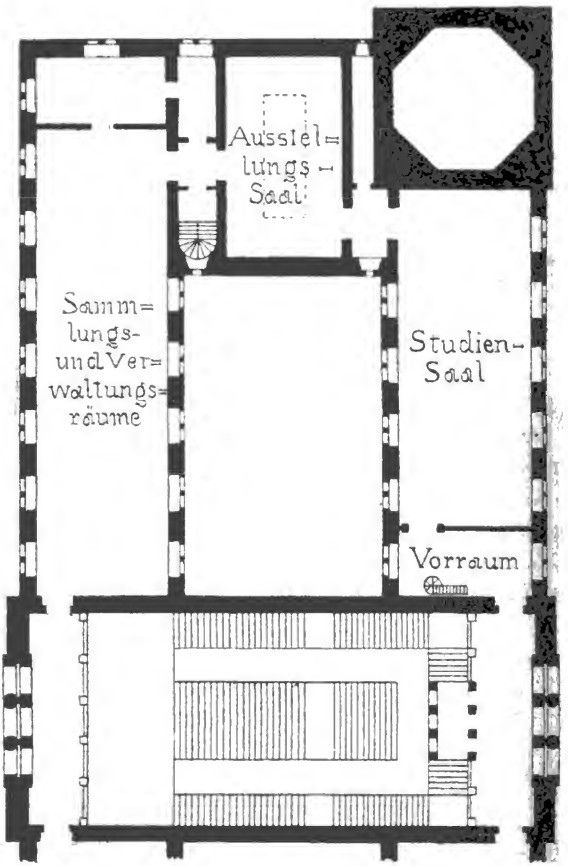
KUPFERSTICH-KABINET.

Handschriftliche Kataloge der im Kabinet vorhandenen illustrierten Druckwerke, Handbücher zur Kupferstichkunde und den verwandten Fächern etc. liegen im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.

Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin, G. Grote. Fol. Drei Lief. zu 90 Mark

Digitized by Google

NORD



WEST

OST

SÜD

10 0 10 20 M.

Digitized by Google

Das Kupferstich-Kabinet umfafst vier Hauptabteilungen:
A. Werke der Vervielfältigenden Kunst.
B. Zeichnungen Alter Meister.
C. Handschriftenmalereien.
D. Photographien.

A. Geschichte der Sammlung.

Im Jahre 1831 wurde das Kupferstich-Kabinet begründet und zuerst in einem der unteren Säle des alten Museums untergebracht. Es umfafste anfänglich nur die vom Hauptmann von Derschau erworbene Kupferstichsammlung und die von der K. Akademie der Künste übernommene, von König Friedrich Wilhelm I. herstammende Sammlung von Zeichnungen alter Meister. Eine wesentliche Vermehrung erfuhr das Kabinet durch die 1835 erfolgte Erwerbung der grofsen Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Kunstbüchern und Zeichnungen des Generalpostmeisters von Nagler und die gleichzeitige Überweisung einer bis dahin an der Akademie der Künste bewahrten Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen. Die letztere war ursprünglich aus älteren Erwerbungen und Schenkungen gebildet, und zwar namentlich aus der Graf Corneillanschen Sammlung, aus einer vom Rektor Weitsch angekauften Sammlung von Zeichnungen und aus der grofsen Sammlung, welche 1826 Graf Lepell dem Staate geschenkt hatte.

Der unzureichenden Räumlichkeiten wegen, welche das Alte Museum für die Kupferstichsammlung bot, wurde dieselbe im Jahre 1840 in Monbijou untergebracht, im Herbst 1848 aber in die gegenwärtigen Lokalitäten des Neuen Museums übertragen.

Digitized by Google

Im Jahre 1874 wurden dem Kabinet die Zeichnungen, welche zusammen mit der Suermondtschen Galerie erworben waren, einverleibt, 1877 erfolgte der Ankauf der ehemals Posonyischen Dürer-Sammlung. Durch den Ankauf der ehemals dem Herzog von Hamilton gehörigen Sammlung alter Handschriften wurde 1882 das Kabinet mit einer grofsen Serie illustrierter Handschriften aus den Epochen vom XI. bis zum XVI. Jahrhundert in aufserordentlicher Weise bereichert. Unter diesen befand sich auch die Illustrationsfolge des Sandro Botticelli zur „Göttlichen Komödie". Im übrigen ist die Vermehrung durch kleinere Einzelkäufe bewirkt worden.

A. Werke der vervielfältigenden Kunst.

Darunter sind begriffen Kupferstiche, Holzschnitte (Lithographien) etc. aller Meister und Schulen seit dem Aufkommen der Kupferstechkunst und des Holzschnittes bis auf die Gegenwart. Diese Abteilung ist nach Kunstschulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet, so dafs die von demselben Künstler herrührenden Blätter beisammen zu finden sind. Ein Teil derjenigen Kupferstiche etc., die nach den Kompositionen, nicht der Stecher selbst, sondern anderer Künstler gefertigt sind (Reproduktionen nach Gemälden etc.), ist nach den Meistern geordnet, von denen die Kompositionen herrühren (Malerwerke).

Die Blätter sind in Mappen bewahrt, welche dem Publikum auf Verlangen und unter Beobachtung der für die Benützung der Sammlung bestehenden Vorschriften vorgelegt werden.

In dem Vorraum ist eine Anzahl von Kupferstichen mit Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte ausgestellt. Im Ausstellungssaal finden wechselnde Ausstellungen aus den verschiedenen Gebieten der Sammlung statt. Die Verwaltungsräume sind nur gegen Meldung beim Direktor zugänglich.

1. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt scheint in der Zeit zwischen 1400 und 1430 aus dem schon früher bekannten Zeugdrucke dem

Digitized by Google

Drucken mit Holzmodeln („Formen", daher auch „Formschnitt") auf gewebten Stoffen, hervorgegangen zu sein und seine erste Entwicklung in Deutschland gefunden zu haben. Die Technik der Holzschneidekunst bestand in dieser Zeit im wesentlichen darin, dafs die zu vervielfältigende Darstellung auf eine starke ebene Tafel von Apfel- oder Birnbaumholz mit der Feder gezeichnet, die Striche der Zeichnung dann mit einem feinen Messer (Schneidemesser) umschnitten und die Stellen dazwischen, welche beim Abdrucke weifs bleiben sollten, mit einem geeigneten Instrumente (Aushebeisen) herausgeholt wurden. Auf diese Art erhielt man eine erhöhte Zeichnung auf vertieftem Grunde. Von der so hergestellten, alsdann mit Farbe (Druckerschwärze) bestrichenen Tafel machte man Abdrücke auf Papier etc. mittelst geeigneter Pressen (Buchdruckerpresse). In der Frühzeit der Druckkunst erzielte man den Abdruck auf einfache, wenn auch unvollkommenere Weise, indem man die geschwärzte Platte durch ein leicht gefeuchtetes Papier durch Auflegen oder Aufdrücken abklatschte oder indem man das Papier auf die Holzplatte legte und auf der Rückseite des Papiers mit einer Bürste oder einem glatten Holze herumrieb. Die beiden zuletzt genannten Erfahrungsarten waren bis über die Mitte des XV. Jahrhunderts und vor der allgemeinen Einführung der Buchdruckerpresse vielfach in Übung. Die so hergestellten Drucke nennt man gewöhnlich Reiberdrucke. Die erfindenden Meister der späteren Epochen haben in der Regel nur die Vorzeichnungen auf die Platte geliefert, während das Schneiden derselben den professionsmäfsigen Holzschneidern (Formschneidern, Xylographen, vom griechischen „Xylon" das Holz) überlassen blieb. Das Kabinet bewahrt eine grofse Zahl aus der Sammlung Derschau stammender Holzstöcke (geschnittene Holzplatten aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, darunter solche von Dürer, Schäufelein, Beham, Altdorfer etc.). Die gegenwärtig übliche Technik des Holzschnittes unterscheidet sich mehrfach und wesentlich von der alten Weise, indem man sich jetzt gewöhnlich des harten, gleichmäfsigen Buchsbaumholzes und statt des Schneidemessers grabstichelartiger Instrumente bedient.

Digitized by Google

Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern aus den ersten Zeiten der Holzschneidekunst. Von besonders altertümlichen Charakter: Ein h. Christophoros, mit dem Kind auf den Schultern das Wasser durchschreitend, eine h. Veronica mit dem Schweifstuche, eine Kreuzigung Christi. — Hieran schliefst sich eine Folge von Holzschnitten aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, geistlichen und weltlichen Inhalts und von unbekannten Urhebern. Von Holzschnitten des XV. Jahrhunderts, welche der niederländischen Kunstrichtung angehören: eine Madonna in der Strahlenglorie, mit vlämischer Umschrift, ein h. Johannes und h. Christoph, ein Folioblatt mit Szenen aus dem Leben der Maria.

Anfänglich wurde der Holzschnitt zur Herstellung volkstümlicher Bilderbücher geistlichen und weltlichen Inhalts in der Weise verwendet, dafs sowohl die Bilder als der Text in die Holztafeln geschnitten wurden. Man nennt die Bücher dieser Art xylographische oder Block-Bücher (Tafeldrucke). Das Kabinet besitzt 13 verschiedene solcher Bücher, darunter mehrere Unica. Die sog. Armenbibel (Biblia pauperum), eine bildliche Zusammenstellung der zu einander in Beziehung gesetzten Vorgänge des alten und neuen Testaments; die Geschichte vom Leben und der Offenbarung des h. Johannes (Apokalypse); das Planetenbuch etc. Nachdem um 1450 Johannes Guttenberg zu Mainz die Kunst, Bücher in der heutigen Weise mit beweglichen Lettern zu drucken, erfunden hatte, kam die Anfertigung der xylographischen Bücher nach und nach aufser Gebrauch.

Schrotblätter nennt man eine Gattung Formschnitte des XV. Jahrhunderts von vorwiegend dunkler Haltung und eigentümlich derber Behandlungsweise, deren Hintergrund häufig ein Muster in Weifs und Schwarz zeigt (Weifsschnitt): Eine grofse Madonna, ein h. Hieronymus u. a.

Seine weitere Entwicklung fand der Holzschnitt zunächst in der Anwendung zur Illustration gedruckter Bücher. Das Kabinet besitzt eine reichhaltige, aus ungefähr 2000 Bänden bestehende Sammlung solcher mit Holzschnitten illustrierter Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts, deutschen, nieder-

Digitized by Google

ländischen, italienischen, französischen und spanischen Ursprungs. Aus dem XV. Jahrhundert: der „Ackersmann aus Böhmen", gedruckt von Albert Pfister in Bamberg um 1462, eines der ersten mit Holzschnitten gezierten Bücher; „Breydenbach, Reise nach Jerusalem", Mainz 1488; „Der Schatzbehalter" mit Holzschnitten von Michael Wolgemut, Nürnberg 1491, etc.

Seine Blüte erreichte der Holzschnitt in Deutschland durch Albrecht Dürer („Apocalypse", „Leben der Maria", sog. „kleine" und „grofse Passion", seine anderen Kunstbücher und Einzelblätter), Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Hans Schäufelein („Theuerdank" [erzählt von den Thaten Kaiser Maximilians I.], Exemplar auf Pergament), Lucas Cranach, Hans Holbein (Totentanz, Bilderbibel). Weiterhin Jost Amman (zahlreiche Illustrationsbücher: Buch der Handwerke, Jagdbuch etc.), Tobias Stimmer: Bilderbibel etc.

In Italien fand der Holzschnitt im allgemeinen zwar nicht die Verbreitung wie in Deutschland, wurde jedoch teilweise, namentlich unter dem Einflufs der Kunstschulen von Venedig und auch in Florenz, zu bedeutender Vollkommenheit gebracht; Grofse Ansicht von Florenz aus der Zeit um 1490. Das erste in Italien erschienene mit Holzschnitten illustrierte Buch: Valturius de remilitari, Verona 1472. Hypnerotomachia Poliphili (Colonna), Venedig 1499, mit sehr vortrefflichen Holzschnitten. In Venedig und Verona waren in den Zeiten um 1500 Holzschneider thätig, welche volkstümliche Holzschnitte mit Darstellungen von Madonnen und anderen religiösen Gegenständen, zuweilen mit bemerkenswerter Künstlerschaft, fertigten. Das Kabinet besitzt eine Serie solcher Blätter, von denen sich sonst nur spärliche Beispiele erhalten haben. Jacopo de' Barbari, Ansicht von Venedig 1500 in sechs Grofsfolioblättern. Späterhin entwickeln namentlich die unter dem Einflufs Tizians stehenden Meister eine eigenartige, breite, malerische Behandlung des Holzschnitts zu virtuoser Vollkommenheit. Ugo da Carpi, Giuseppe Scolari, Nicolo Vicentino, Nicolo Boldrini. Gleichzeitig wirken bis zum Schlufs des XVI. Jahrh. zahlreiche,

Digitized by Google

teilweise sehr geschickte, dem Namen nach aber meist unbekannte Illustratoren. — Der französische Holzschnitt entfaltet sich in eigentümlicher Behandlungsweise in den in Paris und anderwärts von ca. 1490 an zahlreich erscheinenden Andachtsbüchern (Heures); späterhin traten hier als Hauptmeister auf Geofroy Tory in Paris (arb. zw. 1508 u. 1532), Jean Cousin (1501—1560), Bernhard Salomon, gen. Petit Bernard, ein Nachahmer Holbeins, in Lyon (Bibelbilder, Geschichte Mosis etc.). — In den Niederlanden: eine Reihe von unbekannten, meist für die Bücher-Illustration arbeitenden Künstlern; ferner Lucas van Leyden, seine Schule. (Chronik von Flandern, Leyden 1517.) Peeter Coek van Aelst (die Sitten der Türken). Christoph van Sichem; die von P. P. Rubens beeinflufsten Holzschneider: Christoph Jegher etc.

Im XVII. Jahrh. tritt allmählicher Verfall der Holzschneidekunst ein, die im XVIII. Jahrh. eine spärliche Pflege findet und erst am Ende des XVIII. Jahrh. in neuer Weise durch den Engländer Thomas Bewick auflebt.

Farbenholzschnitte, sog. „Clair-obscurs", sind durch Aufdrucken zweier oder mehrerer Platten erzeugte Farbendrucke. Das in seinen Grundzügen schon im XV. Jahrhundert in Deutschland und Italien geübte Verfahren wurde durch Hans Burgkmair in Augsburg im Anfang des XVI. Jahrhunderts zu grofser künstlerischer Höhe gebracht („der Tod und der Soldat", Reiterbild Kaiser Maximilians I., Porträt des Hans Fugger mit fünf Farbenplatten gedruckt), weiterhin geübt durch Johann Wechtlin, Hans Baldung Grien († 1545), Lucas Cranach, in Italien durch Ugo da Carpi († 1523) Antonio da Trento (geb. ca. 1508), Andrea Andreani (arb. 1584—1610), Bartolommeo Coriolano (arb. zw. 1630—1647), in den Niederlanden durch Christoph Jegher (ca. 1580—1670). Im XVIII Jahrhundert durch Johann Badt. Jackson (geb. 1701) und Antonio Maria Zanetti (ca. 1680—1757).

Digitized by Google

2. Der Kupferstich und seine verschiedenen Arten.

Die Technik der Kupferstecherei besteht im wesentlichen darin, dafs die Zeichnung, deren Vervielfältigung beabsichtigt ist, in eine ebene polierte Metall- (Kupfer-) Platte so eingegraben wird, dafs alle Striche (und Stellen), welche in der Vervielfältigung schwarz erscheinen sollen, in der Platte vertieft sind. In diese vertieften Stellen wird ölige Farbe (Druckerschwärze) eingerieben, die überflüssige Farbe von der Fläche abgewischt, das Papier hiernach angefeuchtet auf die Platte gelegt und durch den Druck einer Walze (Kupferdruckpresse) das Anhaften der in den Vertiefungen enthaltenen Schwärze an das Papier bewerkstelligt und so der Abdruck der Platte erzeugt. Nach der Art, in welcher die Zeichnung in die Platte gegraben ist, scheiden sich die Hauptgattungen des Kupferstiches in „Grabstichelarbeit“ und in „Radierung“. Die erstgenannte Art der Ausführung geschieht mit dem „Grabstichel“, einem in eine scharfe Spitze endigenden Instrument, in welchem der Stecher die Linien seiner Zeichnung in die glatt polierte Kupferplatte zieht. Das zu beiden Seiten der vom Grabstichel gemachten Furche aufstehende Metall, der „Grat“, wird durch den „Schaber“ (ein scharfkantiges stählernes Werkzeug) entfernt. Der „Polierstahl“ dient zum Ausgleichen der Rauhigkeiten und Unebenheiten der Platte.

Die „Radierung“ besteht wesentlich im Einätzen der Zeichnung in die Platte mittelst Säuren. Im übertragenen Sinne nennt man jeden von einer solchen Platte genommenen Abzug ebenfalls „Radierung“.

Beim Radieren wird die Kupferplatte zum Zweck der Herstellung der Zeichnung mit einer für Säuren unangreifbaren Firnisschicht überzogen und diese durch Anrufsen eingeschwärzt. In den so gewonnenen „Ätzgrund“ ritzt der Zeichner mit einer Metallnadel feine Linien ein, so dafs an allen Stellen, welche die Nadel überfährt, das Kupfer blofsliegt. Der helle Ton des letzteren hebt sich scharf von dem schwarzen Firnisgrunde ab und gewährt dem Künstler die Kontrolle über seine Arbeit. Nach vollendeter Zeichnung

Digitized by Google

wird die Platte der Wirkung des „Ätzwassers“ (früher verdünnte Salpetersäure, jetzt vielfach andere Mittel) ausgesetzt. Indem dasselbe nur diejenigen Stellen der Platte angreift, an welchen das Kupfer freiliegt, ätzt es die Zeichnung in das Metall ein, während alle übrigen Teile der Platte von der Säure nicht angegriffen werden. Ist nach genügender Ätzung die Platte gereinigt und der Firnis entfernt, so hat man die druckfertige Kupferplatte, von welcher nun mittelst der Kupferdruckpresse Abzüge genommen werden können. Sache der Übung und Geschicklichkeit des Radierers ist es, die rechte Zeitdauer für die Einwirkung der Säuren auf die Metallplatte zu finden, diese weder zu „verätzen“ noch zu schwach zu ätzeu.

Sowohl der Stecher wie der Radierer bedienen sich vielfach um feine Linien in das Kupfer zu reifsen, einer starken Stahlnadel mit scharfer Spitze („Kalte Nadel“ oder Schneidenadel genannt.) Beim Radieren dient sie namentlich, um auf der geätzten Platte Halbschatten und zarte Übergänge zu vermitteln. Den beim Arbeiten mit der kalten Nadel entstehenden Grat lassen viele Künstler häufig ganz oder teilweise stehen. Die an diesen Rauhigkeiten anhaftende Schwärze giebt im Abdruck malerisch getönte und oft sehr wirkungsvolle Effekte.

Von dem leichter durch Ätzmittel angreifbaren Eisen, das man zuerst zum Radieren benutzte, scheint man erst später zum schwieriger zu behandelnden Kupfer übergegangen zu sein.

Nach der Art der Strichbildung und Ausführung unterscheidet man die verschiedenen „Manieren“ der Kupferstecherei, die sich vornehmlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen Richtungen der Malerei und entsprechend. der allgemeinen Gestaltung der Kunst ausgebildet haben. Seit dem Ende des XVI. Jahrh. wurde häufig die Grabstichelarbeit mit der Radierung verbunden (gemischte Manier)

Bereits im XV. und XVI., besonders aber im XVII. und XVIII. Jahrh. pflegten die Stecher und Radierer an der schon fertigen Platte und während die Abdrücke gezogen wurden, mancherlei Veränderung anzubringen, entweder aus rein

Digitized by Google

künstlerischer Absicht, um die Wirkung des Stiches zu verstärken, oder um dem durch die Abnutzung hervorgerufenen Schwächerwerden des Stiches entgegenzuwirken (Aufstechen, Retouche, Retouchieren). Durch diese Veränderungen kennzeichnen sich die verschiedenen Gattungen der Abdrücke (Plattenzustände, Etats), von denen die früheren vor den späteren zumeist den Vorzug verdienen, weil in ihnen die ursprünglichere und frischere Ausführung des Künstlers erkennbar ist.

Abzüge von der Platte vor Vollendung des Stiches nennt man Probedrucke. Solche machen die Stecher, um die Wirkung ihrer Arbeit während des Fortschreitens derselben genauer beurteilen zu können. Aufserdem werden häufig Abdrücke von der Platte genommen, bevor die Namens- und Gegenstandsbezeichnungen darauf eingestochen sind: „Abdrücke vor der Schrift".

Deutsche Schule. Die Kupferstechkunst ist wahrscheinlich vor Mitte des XV. Jahrh. und zuerst in Deutschland aufgekommen. Das Gravieren von Ornamenten und Figuren war bei den Goldschmieden von jeher in Übung, und so sind denn auch die Kupferstecher der frühen Epochen, so viel wie wir wissen, sehr häufig Goldschmiede gewesen. Erst weiterhin wurde das Stechen eine Sache der Maler und professionsmäfsigen Kupferstecher. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern, welche aus der frühesten Epoche der Stechkunst stammen, darunter das einzige bekannte Exemplar der ältesten datierten Kupferstiche, nämlich sieben Blätter einer Passionsfolge, von denen die „Geifselung Christi" mit der Jahreszahl 1446 bezeichnet ist. Diese wenngleich noch unbehilflich, doch nicht roh ausgeführten Stiche beweisen, dafs die Kupferstechkunst schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Deutschland geübt wurde. Die ihrem wahren Namen nach unbekannten Künstler, welche die Kupferstechkunst zuerst ausübten, werden gewöhnlich nach äufseren Merkmalen ihrer Werke oder nach den darauf befindlichen Monogrammen bezeichnet: die ziemlich roh ausgeführten Stiche des „Meisters von 1464". Von dem ersten bedeutenden Stecher in Deutschland, welchem dieser Kunstzweig hauptsächlich seine Entfaltung verdankt, vom „Meister E. S.

Digitized by Google

mit der Jahreszahl 1466", enthält die Sammlung ein reiches Werk, darin sein berühmtestes Blatt, die sog. „Madonna von Einsiedeln". Fast vollständig und vortrefflich ist das Werk Martin Schongauers († 1488), des gröfsten deutschen Meisters dieser Kunstgattung, der im XV. Jahrh. wirkte, und reichhaltig die Arbeiten der an beide Genannte sich anschliefsenden Stecherschulen in Deutschland und in den Niederlanden (Israel van Mekenem, † 1503, der Meister von Zwolle, Barthel Schön, Franz von Bocholt, Meister B. M. etc.) Durch Albrecht Dürer (1471—1528) wurde der Kupferstich zur vollendeten künstlerischen Ausbildung gebracht, — seine Schöpfungen bilden die Grundlage für die ganze weitere Gestaltung dieses Kunstzweiges. In ähnlicher Weise wirkte er auch als Zeichner für den Holzschnitt. Das Kabinet besitzt das nahezu vollständige Werk des Meisters, fast durchgehend in sehr guten Abdrücken der Kupferstiche sowohl als der Holzschnitte. Neben und nach ihm wirken Hans Baldung Grien († 1545) und Lucas Cranach der Ältere (1472—1553) als Stecher, vorwiegend aber als Zeichner für den Holzschnitt, und die teils unter Dürerschem, teils unter italienischem Einflusse stehende Gruppe der sog. „Deutschen Kleinmeister", Künstler, die sehr ausgeführte Stiche von meistens kleinen Dimensionen lieferten: Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538), die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham (1500—1550, 1502—1540), Georg Pencz (1500—1550), Jacob Binck († ca. 1568), Heinrich Aldegrever (ca. 1502 bis nach 1555). Die schon durch Albrecht Dürer gepflegte Radierung findet durch die Familie der Hopfer (Daniel, Lambert, Hieronymus) in Augsburg, weiterhin durch Hans Sebald Lautensack (arbeitete zwischen 1544 und 1563) und Augustin Hirschvogel (1506—1560) besondere Pflege. An sie schliefsen sich ferner die als Radierer, Stecher und Formschnitzzeichner thätigen Virgil Solis (1514—1562), Mathias Zündt (arbeitete 1553—1571), Jost Amman (1539—1591), Lorenz Strauch, Wendelin Ditterlin (1550—1599) etc. und eine Menge nur ihren Monogrammen nach zu benennender Künstler an.

Digitized by Google

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wird gegen Ende des XVI. Jahrh. eine breitere und weniger ins einzelne ausführende Behandlung üblich. Die Stecherfamilie der Sadeler (Raphael 1555—1616, Egidius 1570—1629). Die Radierer Adam Elsheimer (1578—1620), Jonas Umbach (1624—?), Wenzel Hollar (1607—1677), von dem das nahezu vollständige Werk vorhanden ist. Die Familie der Merian, welche zahlreiche Ansichten und Landschaften radierten (Matthäus [1593—1661], Matthäus d. Jüngere etc. [1621—1687]). Im XVII. Jahrhundert arbeitete eine Gruppe sehr fruchtbarer, mehr oder minder geschickter Stecher, welche zumeist Bildnisse fertigten, in Augsburg Lucas und Bartholomäus Kilian (1579—1636, 1630—1695). Der um die Mitte des Jahrhunderts hauptsächlich in Stockholm thätige Jeremias Falck.

Im späteren Verlauf des XVI., mehr noch im XVII. und XVIII. Jahrh., erfuhren die künstlerischen Mittel der Kupferstecherei insofern eine Bereicherung, als neue Bearbeitungsarten der Platte und neue Kombinationsarten der schon früher geübten Behandlungsweisen aufkamen. So die Verbindung der Grabstichelarbeit mit der Ätzung (Radierung), aus welcher die verschiedenen Gattungen der sogen. „gemischten Manieren" hervorgingen.

Ludwig von Siegen (1600 — ca. 1680) erfand die sog. „Schabkunst" (Schwarzkunst), das Verfahren, eine rauh gemachte Kupferplatte durch Herausschaben der Lichter, schwächeres Herausschaben der helleren Stellen und Stehenlassen der dunklen Partieen zum Druck geeignet zu machen. Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619—1682). Die Weise fand weiterhin in den Niederlanden und besonders in England künstlerische Pflege. Abraham Blooteling (1634 — nach 1685), Nicolaas Verkolje († 1746), John Smith (ca. 1655 bis ca. 1723) u. a.

Im XVIII. Jahrh. wurde die Stechkunst in Deutschland durch eine Anzahl hervorragender Meister gepflegt, welche sowohl die eigentliche Stecherei, als auch die Radierung mit grofser Vollkommenheit ausübten. Das Kabinet besitzt sehr reichhaltige Werke des Stechers und Radierers Georg

Digitized by Google

Friedrich Schmidt (1712—1775), des Stechers Johann Georg Wille (1714—1808) des Radierers C. W. E. Dietrich (1712—1774), ferner von Daniel Chodowiecki (1726—1801), Jakob Matth. Schmuzer (1733—1811), Johann Friedrich Bause (1738—1814). Hieran schliefsen sich die Werke der deutschen Stecher und Radierer des XIX. Jahrh. Friedrich Müller (1782—1816), Joh. Christ. Erhard (1795—1822), Joh. Adam Klein (1792—1875) etc.

Niederländische Schule. Die Kupferstechkunst in den Niederlanden sondert sich in ihren Anfängen nicht genau von der deutschen Schule. Die Künstler, welche daselbst bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts wirkten, sind ihren wahren Namen nach fast durchweg unbekannt. Der Meister von Zwolle, Alart du Hameel u. a,; die niederländischen Monogrammisten.

Lucas Jacobsz, gen. Lucas van Leyden (1494—1533), ausgezeichnet durch reiche Erfindung, charakteristische Zeichnung und aufserordentliche Feinheit und Meisterschaft in der Handhabung des Grabstichels (das fast vollständige Werk). Dirk van Star (arb. um 1520—1550) und die übrigen der Richtung des Mabuse und van Orley angehörenden Stecher, wie der Meister mit dem Krebs etc. Lambert Suavius (1544—1572). Die Stecherfamilie der Wierix (Antonius, Hieronymus und Johannes, arbeiteten gegen Ende des XVI. Jahrhunderts), hervorragend durch zarte und glänzende Weise, besonders in den zahlreichen von ihnen gefertigten Bildnissen. Hendrik Goltzius (1558—1617), der Begründer der modernen, auf breiten und malerischen Effekt zielenden Behandlung des Kupferstichs, reichhaltig vertreten, ebenso seine Schüler und Nachfolger, wie Jan Muller (arb. 1589—1625), Jacob Matham (1571—1631). Die sich um P. P. Rubens gruppierende und von ihm beeinflufste Stecherschule: Lucas Vorsterman der Ältere (ca. 1595 bis 1667), Schelte a Bolswert (ca. 1586—1659), Paulus Pontius, ausgezeichnet als Stecher grofsräumiger Darstellungen (1603 bis 1658). Der in einer eigentümlich verschmelzenden Vortragsweise arbeitende, vorwiegend als Bildnisstecher thätige Jonas Suyderhoef (ca. 1610 bis ca. 1669). Cornelius

Digitized by Google

Visscher († ca. 1658). Antonius van Dyk (1599—1641), bedeutend auch durch seine eigenhändigen Bildnisradierungen. (Die nach ihm von den hervorragendsten niederländischen Künstlern gestochene grofse Sammlung von Bildnissen zeitgenössischer Persönlichkeiten, bekannt unter dem Namen „Ikonographie" des van Dyk). Willem Jacobsz Delff (1580—1638), Bildnisstecher.

Einen grofsartigen Aufschwung nahm im XVII. Jahrhundert die Radierkunst in den Niederlanden. Die Mehrzahl der niederländischen Maler jener Epoche hat gelegentlich Figurenkompositionen eigener Erfindung oder Landschaften radiert, und bei vielen machen die Radierungen einen Hauptteil ihrer gesamten künstlerischen Thätigkeit aus. David Teniers d. Ä. und d. J. (1582—1649, 1610—1690), Cornelis Schut (1510—1655), Lucas van Uden (1595—1662), Esajas van de Velde (ca. 1590 bis ca. 1652). Der Hauptmeister ist hier Rembrandt van Rijn (1607—1669), unübertroffen in der Freiheit und Kraft der Behandlung und der von ihm zur höchsten Vollendung gebrachten malerischen Wirkung der Radierung. Sein Werk, das figürliche Komposition, Bildnisse und Landschaften umfafst, ist in grofser Reichhaltigkeit vertreten, die meisten Blätter in verschiedenen Abdrucksgattungen, welche bei ihm von besonderer Bedeutung sind. Von dem Blatte „Christus heilt die Kranken", dem sogenannten „Hundert-Guldenblatt" ein Abdruck des I. Zustandes. Die Schüler und Nachahmer des Rembrandt; Jan Livens (1607 bis nach 1672), Jan J. van Vliet (thätig um 1631—1635), Ferdinand Bol (1611—1681); Hercules Seghers († um 1650) fertigte Radierungen, mit welchen er durch das gleichzeitige Auftragen mehrerer Farben auf dieselbe Platte die Wirkung von Gemälden zu erreichen strebte. Adriaan van Ostade (1610—1685) ausgezeichnet durch die lebendige Charakteristik seiner Kompositionen. Cornelis Bega (1620 bis 1664). Die grofse Gruppe der niederländischen Radierer von landschaftlichen und Tier-Darstellungen: Jan Both (ca. 1610 bis nach 1650), Regimius Zeeman (ca. 1612 bis nach 1660), Antonis Waterloo (1618—1662), Herman Swanevelt (ca. 1610 bis ca. 1690), Nicolaas Berchem

Digitized by Google

(1620—1683), Allart van Everdingen (1621—1675) sehr vollständig. Paulus Potter (1625—1654), Karel Dujardin ca. 1625—1678), Jacob van Ruisdael (ca. 1635—1682). Aus der Gruppe der niederländischen Künstler vom Ausgang der Blüteepoche sind als Radierer zu erwähnen: Romeijn de Hooghe (1638—1708), Jan Luiken (1649—1712), Cornelis Dusart (1665—1794). — Das XVIII. Jahrhundert hat in den Niederlanden nur wenige bedeutendere Künstler des Kupferstiches hervorgebracht: Nicolaas Verkolje (1673—1746), Pieter van Gunst (1667—1724), Jacob Houbraken (1698 bis 1780), Cornelis Ploos van Amstel (1726—1798).

Italienische Schule. Einer älteren, gegenwärtig aufgegebenen Meinung zufolge sollte die Kupferstechkunst um die Mitte des XV. Jahrhunderts von dem Florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra erfunden worden sein. Sicher ist nur, dafs das Kupferstechen daselbst schon verhältnismäfsig früh, zumeist von Goldschmieden, ausgeübt wurde. In der Art ihrer Ausführung haben die ältesten italienischen Kupferstiche viel Ähnlichkeit mit den primitiven deutschen Blättern und es ist zu vermuten, dafs die Stechkunst den Italienern von Deutschland überkommen ist. Im allgemeinen wurde in Italien die Kupferstechkunst im XV. und XVI. Jahrhundert in einer weniger umfassenden Weise seitens der Maler gepflegt als dies in Deutschland der Fall war, und die Stecher dieser Epochen reproduzieren häufiger die Kompositionen anderer Meister als eigene Erfindungen.

In Florenz und in den oberitalischen Kunststätten fand die Stechkunst zunächst besondere Pflege. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Stichen dieser Schulen des XV. Jahrhunderts; darunter ein weibliches Bildnis, von florentinischem Stilcharakter etwa um 1450, besonders bemerkenswert wegen der vollendeten Meisterschaft der Zeichnung bei noch sehr einfacher Behandlung, einer der frühesten und merkwürdigsten italienischen Stiche; ferner Blätter anderer unbekannter Künstler, die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche, welche als Illustrationen zu einer in Florenz 1481 erschienenen Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie dienten, ferner mehrere

Digitized by Google

dem Sandro Boticelli (1446—1510), dem Donato Bramante da Urbino (1444—1514), und dem Lorenzo Costa (1460—1535) zugeschriebene Blätter. Antonio del Pollaiuolo (1429—1498); die Stiche des zumeist nach Filippino Lippi arbeitenden Florentiner Goldschmieds Robetta. In Oberitalien wurde die Stechkunst gegen Ende des XV. Jahrhunderts in sehr bedeutendem Umfange betrieben. Der Hauptmeister ist hier der in einem grofsartigen, freien und wirkungsreichen, mehr malenden als kupferstecherischen Stil arbeitende Andrea Mantegna (1431—1506), dessen Werk beinahe vollständig vorhanden ist. Seine Schüler und Nachahmer Girolamo Mocetto, Giovan Antonio da Brescia. — Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Martino da Udine, genannt Pellegrino da San Daniele. Der in Venedig thätige deutsche Künstler Jacob Walch (dort Jacopo de' Barbari genannt, † vor 1516); Giulio und Domenico Campagnola (zu Anfang des XVI. Jahrhunderts).

Eine besondere Gattung bilden unter den Werken der älteren italienischen Stechkunst die sog. Niellen. Niellen nennt man gestochene Silberplättchen, welche zur Verzierung von Goldschmiedarbeiten etc. bestimmt und in der Art verwendet wurden, dafs man die Gravierung mit einer eingebrannten schwarzen Masse ausfüllte. Vor dem Ausfüllen und dem Einbrennen der Masse pflegten die Goldschmiede seit dem XV. Jahrhundert die gravierten Plättchen ganz in der Art der Kupferstiche auf Papier abzudrucken. Solche Abdrücke nennt man ebenfalls Niellen. Nach Vasari soll Maso Finiguerra um 1458 als der erste die Plättchen abgedruckt haben und damit Erfinder der Kupferstech- und druckkunst geworden sein. Das Kabinet besitzt ein dem Maso Finiguerra zugeschriebenes Niello, sowie solche des [wahrscheinlich] Florentiner Goldschmieds Peregrino, und anderer unbekannter Meister vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, ferner niellierte Silberplatten vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, zur Ausschmückung eines Bucheinbandes verwendet.

Marcantonio Raimondi (arb. 1505 bis nach 1527), Schüler des Bologneser Malers und Goldschmieds Francesco

Digitized by Google

Francia, gelangte durch den Einfluſs und das Studium Dürerscher Weise zu bedeutender selbständiger Entwicklung und wurde der Begründer einer groſsen und fruchtbaren Stecherschule. Seine zahlreichen Blätter und die Blätter seiner Schüler sind fast durchweg nach Zeichnungen und Entwürfen der groſsen gleichzeitigen italienischen Maler ausgeführt, nach Francia, Michelangelo und hauptsächlich nach Raphael. Das Kabinet besitzt ein reichhaltiges Werk dieses Meisters. Seine vornehmsten Schüler: Marco da Ravenna, Benedetto, Verino der „Meister mit dem Würfel." — In den späteren Generationen der Marc-Antonschen Schule wird die Behandlung weniger ausführlich und oft flüchtig: Agostino di Musi Veneziano, Enea Vico (arb. zwischen 1541 und 1560), Giulio Bonasone (arb. zwischen 1531—1574), Nicolaus Beatrizet (ca. 1515 bis ca. 1565). — Hingegen hält die Mantuaner Stecherschule: Giorgio Ghisi (1520 bis 1782), Adamo Sculptor (arb. 1566—1577) und einzelne Künstler wie Martino Rota (arb. zwischen 1558—1586) vorwiegend noch an der strengeren Weise der früheren Epoche fest.

Für die Gestaltung der Grabstichelarbeit in dem späteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts wurde der Einfluſs des in Rom arbeitenden, eine breite und malerische Vortragsweise dort einbürgernden Niederländers Cornelis Cort (1536—1578) entscheidend. Weiterhin Agostino Carracci (1557—1602), der vorzüglichste Stecher Italiens in dieser Epoche, reichhaltig vertreten. Cherubino Alberti (1552—1615), Francesco Villamena (1566—1626). Neben den Genannten namentlich in Rom und Venedig Kupferstecherwerkstätten, die eine reiche Thätigkeit entfalten, wie die der Lafreri, Rossi etc. Die spätere Zeit des XVI. und des XVII. Jahrhunderts bringt in Italien eine vielgestaltige Gruppe selbsterfindender Malerradierer hervor, welche auf der von Francesco Mazzuoli il Parmegianino (ca. 1504—1540) eröffneten Bahn weiterschreiten, darunter: Giovanni Battista Franco, gen. Semoleo († 1561), Stefano della Bella (1610—1648). Guido Reni (1575—1642), Simone Cantarini (1612—1664). Antonio Tempesta (1555—1630), Andrea Camassei

Digitized by Google

(1602—1648), Salvator Rosa (1615—1673), Caspar Poussin (1613—1675), Paolo Farinato (ca. 1524—1606).

Von den Radierern des XVIII. Jahrhundert: Antonio Canal (1697—1768) und Bernardo Bellotto (1724—1789). — Die Werke der in den verschiedenen im XVIII. Jahrhundert neu aufkommenden Manieren arbeitenden Stecher und Radierer: Marco Pitteri (1703—1786), Domenico Cunego (1727—1794), Francesco Bartolozzi (1730—1813), Francesco Piranesi (1756—1810).

Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts erhielt der Kupferstich in Italien einen neuen Aufschwung durch die Einführung der teilweise von den Franzosen überkommenen glänzenden Behandlungsweise des Grabstichels, der sich vorzugsweise die Künstler zuwendeten, welche die Werke der Malerei der klassischen Epochen reproduzierten. Giovanni Volpato (1738—1803), Raphael Morghen (1758—1833), Giovanni Folo (1764—1836), Guiseppi Longhi (1766—1831), Mauro Gandolfi (1774—1834), Pietro Anderloni (1784—1849), Paolo Toschi (1788—1854).

Französische Schule. Die Kupferstecherei wurde in Frankreich im Anfang des XVI. Jahrh. durch Künstler betrieben, welche teilweise unter italienischem, teilweise unter deutschem und niederländischem Einflufs stehen, sich jedoch durch eigenartige Charakteristik in der Vermischung der verschiedenen Kunstweisen kenntlich machen. Jean Duvet (1485 bis nach 1556), Etienne Delaune (1519—1883). Eine Gruppe Lyoner Stecher wie Jacques Gauvin (Jean Gourmont) etc. Die Stecher und Radierer der sog. „Schule von Fontainebleau" (Gruppe der Künstler, welche unter Franz I. mit Rosso Rossi und Francesco Primaticcio nach Frankreich berufen wurden): Léonard Thiry, Geoffroy Dumonstier, Antonio Fantuzzi da Trento, Domenico del Barbiere (arbeiteten alle um 1540 ff.). René Boyvin (ca. 1530—1598), Pierre Woeiriot (geb. 1532), Jacques Androuet du Cerceau (ca. 1510 bis ca. 1585). — Thomas de Leu (ca. 1560 bis ca. 1612), Leonard Gaultier (1561 bis ca. 1630), Etienne Dupérac (ca. 1560—1601). Jacques Bellange (1594—1638), Jacques Callot (1592—1635) von

Digitized by Google

origineller Erfindung und geistreicher Behandlung in seinen figurenreichen Volks- und Kriegsszenen. Michel Dorigny (1617—1666). Abraham Bosse (1602—1676).

Unter Ludwig XVIII. entstand in Frankreich eine Generation von Künstlern, welche den Kupferstich zu virtuosester Vollendung brachten und, der Richtung der Zeit entsprechend besonders das Porträt kultivierten. Eingeleitet wird diese neue Richtung durch Claude Mellan (1568—1688); sein sehr reichhaltiges Werk. Jean Pesne (1625—1700), Nicolas de Poilly (1626—1690), endlich die Hauptmeister dieser Schule Robert Nanteuil (1630—1678) und Antoine Masson (1630—1700), beide ziemlich reichhaltig vertreten, die vorzüglichsten Bildnisstecher der Epoche, ausgezeichnet durch glänzenden Vortrag und die malerische Wirkung ihrer zahlreichen Blätter. Ihnen zunächst stehen der teilweise nach Gemälden von Raphael etc. arbeitende Gérard Edelinck (1640—1707), ferner Nicolas Dorigny (1657—1746) und Pierre-Imbert Drevet (1697—1739). Die Tradition der grofsen Stecherschule hält in Frankreich noch während des XVIII. Jahrhs. an und wirkt befruchtend auf fremde, namentlich auch deutsche Künstler, (G. F. Schmidt, Wille etc.), obwohl schon gegen das Ende des XVIII. Jahrh. im Anschlufs an den Charakter der französischen Malerei und zur Reproduktion ihrer Werke (Watteau etc.) eine mehr leichte und weniger strenge Behandlungsart sich geltend macht. Nicolas de Larmessin d. J. (ca. 1683—1755), Jean Daullé (1709—1763), Jacques Phil. Le Bas (1707—1783), Jacques Aliamet (1726—1788), Jacques Beauvarlet (1732—1797).

Die Radierung wird sowohl seitens der selbst erfindenden Maler als auch als Reproduktion in Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrh. von namhaften Meistern vertreten. Claude Gellée de Lorrain [Claude Lorrain] (ca. 1600—1682), Sebastien Le Clerc (1637—1714), Jean Morin († ca. 1666) Charles Lebrun (1619—1690), Gérard Audran (1640 bis 1703), Antoine Watteau (1684—1721), Augustin de Saint-Aubin (1736—1807), Jean Jacques de Boissieu (1736 bis 1810), Nicolas Tanché (geb. ca. 1740), Jean Mich. Moreau (1741—1814). Auch in der späteren Zeit des

Digitized by Google

XVIII. Jahrh. bis in das XIX. hinein hielt sich die Stechkunst in Frankreich auf bedeutender Höhe. Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), Jean Guill. Bervic (1756—1822), A. C. L. Boucher-Desnoyers (1779—1857), L. P. Henriquel-Dupont (geb. 1797).

Das Verfahren, farbige Drucke von ein und derselben Platte zu erzeugen, wurde in Frankreich durch den 1667 zu Frankfurt a. M. geborenen Jacob Christoph Le Blon zuerst betrieben und fand daselbst (Gautier d'Agoty d. Ä. und d. J. 1717—1786, 1745—1784: François Janinet 1752 bis 1813 etc.) sowie in Deutschland (Chr. Sintzenich [1752 bis 1812] etc.) und in England (Bartollozzi [1730—1813] etc.) mehrfach Nachfolge.

Englische Schule. Die Kupferstechkunst entwickelt sich in England anfangs vornehmlich durch und unter dem Einflufs der fremden, namentlich deutschen daselbst arbeitenden Künstler, wie Franz und Remigius Hogenberg, Wenzel Hollor u. A. Im XVII. Jahrh. ist John Paine († 1647), ein Schüler des Niederländers Simon de Passe, thätig (Bildnisse und Vignetten); weiterhin William Faithorne d. Ä. (ca. 1620—1691), Schüler und geschickter Nachahmer von Robert Nanteuil. — Erst das XVIII. Jahrh. bringt eine selbständigere und reichere Gestaltung der Stechkunst hervor. Der selbsterfindende Maler und Stecher William Hogarth (1697 bis 1764), mehr durch die charakteristischen Sittenschilderungen in seinen Darstellungen als durch eigentlich künstlerisches Verdienst bedeutend. Die Grabsticheltechnik findet in François Vivares (1709—1780), Robert Strange (1721 bis 1792) und William Woolett (1735—1785) hervorragende Vertreter. Ganz besonders wird, entsprechend der in zarten Übergängen modellierenden Vortragsweise, welche in der englischen Malerei üblich war, daselbst die Schabkunst gepflegt. John Smith d. Ä. (1654—1719); James Mac Ardell (ca. 1710—1765), John Dixon († ca. 1780). Richard Earlom (1728—1822) ist durch die Feinheit der Ausführung und die zarte aber doch energische Haltung, welche er seinen zahlreichen Blättern giebt, der hervorragendste Meister dieser Gattung überhaupt. An ihn schliefsen sich eine Menge

Digitized by Google

Künstler an, welche neben der Reproduktion von Gemälden älterer Meister besonders den Bildnisstich pflegen und die Schabmanier zu einer beachtenswerten Höhe der Ausbildung bringen. Rich. Houston (1728—1775), William Pether (1731—1795), Inigo Spilsbury (ca. 1730—1795), Robert Dunkarton (ca. 1774—ca. 1790), James Watson († zu Ende des XVIII. Jahrh.) u. A.

In Spanien wurde die Radierung von den Malern grofsen Kunstepoche nur gelegentlich und fast nie in bedeutenderem Umfang geübt. Theod. Phil. Liagno (1556 bis 1625), Vincenzo Carducho († 1638), Josepe de Ribera, gen. Spagnoletto (1588—1656) ausgezeichnet durch freie und geistreiche Behandlung der Radierung. D. Francisco Goya (1746—1828).

An die Kupferstichsammlung schliefst sich eine Sammfung von mit Kupferstichen und Radierungen illustrierten Werken des XVI.—XVII. Jahrh. an; ferner Werke mit Abbildungen von Gemälden aus öffentlichen und privaten Galerieen, sog. Galeriewerke. Das Kabinet besitzt dieselben in ziemlicher Reichhaltigkeit.

Mit der Kupferstich-Sammlung sind als Unterabteilungen verbunden:

a) Die Bildnis-Sammlung, enthaltend gestochene, in Holz geschnittene etc.) Bildnisse berühmter Persönlichkeiten; Porträtwerke.
b) Die Sammlung von Städteansichten (Topographische Sammlung) aus dem XV.—XIX. Jahrhundert. Berolinensia. Bernhard Schulz, Ansicht von Berlin 1688),
c) Eine Sammlung historischer Flugblätter und Karikaturen.

B. Zeichnungen alter Meister.

Darunter sind begriffen Studien, Skizzen und Entwürfe von Malern, daneben auch von Architekten, Bildhauern und Ornamentisten aller Schulen, vornehmlich aus den Epochen vom XV. bis zum XVIII. Jahrh. Die Zeichnungen der deutschen

Digitized by Google

Künstler des XIX. Jahrh. werden in der Königl. National-Galerie aufbewahrt.

Die Zeichnungen (Handzeichnungen) dienen, insofern sie nicht schon an sich ein fertiges Werk bilden, den Künstlern sowohl zum Festhalten der unmittelbar nach den natürlichen Gegenständen gemachten Beobachtungen (Naturaufnahmen), oder zum Festhalten und zur probeweisen Zusammensetzung einer beabsichtigten Darstellung, als Entwürfe für die weitere Ausführung. Neben ihrem inneren künstlerischen Wert haben sie eine besondere kunstgeschichtliche Wichtigkeit durch die Einblicke, welche sie in der Art des Schaffens der Meister gewähren. Bevor etwa seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts das Papier allgemeine Verbreitung fand, pflegte man auf Täfelchen von Holz zu zeichnen, denen man eine gleichmäfsige, etwas rauhe Oberfläche gegeben hatte; daneben bediente man sich besonders des Pergaments, dafs auch späterhin seiner Festigkeit und sonstiger Eigenschaften wegen noch häufig in Gebrauch genommen wurde. Die färbenden Stoffe, mit denen die Zeichnungen hergestellt werden, sind entweder trockene oder flüssige, häufig erscheinen beide zugleich angewendet. Die Zeichnungen benennt man gewöhnlich nach dem zu ihrer Herstellung benutzten Material. Die trockenen Stoffe sind vornehmlich: die Kohle, Holzkohle aus dünnen verkohlten Weidenstäbchen, die entweder im ursprünglichen Zustande gebraucht wurde, wobei man durch ein besonderes Verfahren (Fixieren) das Anhaften des so Gezeichneten auf dem Papier bewirkte, oder die man, was namentlich in Deutschland und den Niederlanden üblich war, vor der Verwendung in Leinöl tauchte. Die „Weifse Kreide“ bestehend aus Pfeifenerde mit Gummiwasser zu einem Teig angemacht, in vierkantige Stücke geschnitten und dann getrocknet. Die durch Zusatz von Farbstoffen in ähnlicher Weise erzeugten farbigen Crayons dienen zur sog. Pastellmalerei. Die sog. „Schwarze Kreide“ kohlenreicher weicher Thonschiefer. Der „Rotstift“ oder „Rötel“, zumeist roter Thoneisenstein, häufig aber und wohl auch schon in älterer Zeit künstlicher roter Crayon. Der „Metallstift“, Stifte von weichem Metall, wie weichem Silber und

Digitized by Google

Blei, mit denen man auf grundiertem, d. h. mit einer geleimten Kreidemasse überzogenen Material wie Holztäfelchen, Pergament oder Papier zu zeichnen pflegte. Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist der Graphitstift (Bleistift) in Aufnahme gekommen. Die nassen Zeichenstoffe sind organische oder mineralische färbende Substanzen, welche durch Wasser oder andere Mittel (Eigelb, Feigenmilch, Leimwasser, Öl u. s. w.) flüssig gemacht, mittelst der Kielfeder (Gänse-, Schwan-, Pfauen- und Rabenfeder), der Rohrfeder oder des Pinsels aufgetragen werden: „Tinte“ (früher Galläpfeltinte, häufig mit Ofenruſs versetzt und dann oft stark vergilbt), „Tusche“, chinesische Tusche seit den ältesten Zeiten in Europa bekannt, „Bister“ ein Präparat aus Glanzruſs, „Sepia“, Saft des Tintenfisches etc. Gehöhte Zeichnungen nennt man Zeichnungen, bei denen die hellen Partieen, (Lichter) durch einen an diesen Stellen aufgetragenen hellen Farbstoff (Weiſs, Gold, weiſs gehöhte, mit Gold gehöhte Zeichnung) besonders hervorgehoben sind. In Wasserfarben bunt ausgeführte Zeichnungen nennt man Aquarelle und unterscheidet von den letzteren die Malereien in „Deckfarben“ (Gouache), womit man gewöhnlich solche Wasserfarben bezeichnet, die wegen des geringen Zusatzes von Gummi den Untergrund weniger durchscheinen lassen (decken).

Von den Zeichnungen, welche das Kupferstich-Kabinet besitzt, sind besonders zu erwähnen:

Aus der **deutschen Schule**: Kölnische Schule um 1450: Gefangennehmung Christi. — Eine reichhaltige und interessante Serie von Zeichnungen unbekannter Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. — Michel Wohlgemut (1434—1519): Kreuzigung Christi. — Albrecht Dürer (1471—1528); Madonna, Federzeichnung, datiert 1485; drei Landsknechte, Federzeichnung 1489; Landschaft „Die Drahtziehmühle“, Malerei in Deckfarben; lautespielender Engel 1497; stehender und knieender Apostel, 2 Bll. von 1508; Simson schlägt die Philister, 1510; Ruhe auf der Flucht nach Egypten, 1511; Bildnis von Dürers Mutter Barbara, 1514; drei Blätter, Silberstiftzeichnungen aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise, 1521; Bildnis seiner Frau Agnes u. s. w. Im ganzen über 70 Zeichnungen seiner Hand eine Anzahl ihm zuge-

Digitized by Google

schriebener Blätter, Zeichnungen seiner Nachahmer. — Hans von Kulmbach († um 1522). — Hans Schäufelein (ca. 1476—1540). — Lucas Cranach (1472—1553): Satyrn und Nymphen, Silberstiftzeichnung. — Hans Baldung Grien (1476—1545) reichhaltig. Hans Holbein d. Ä. (ca. 1460—1524). Eine Serie von 75 Blättern aus einem Skizzenbuch, meist Bildnisse von Augsburger Persönlichkeiten der Zeit; Enthauptung des h. Paulus. — Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Bildnis eines Engländers; zwei Landsknechte ein Wappenschild haltend. — Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538; eine Serie von ausgeführten gehöhten Zeichnungen. — Barthel Beham (1502—1540): Bildnisse in Kohlezeichnung und farbigen Stiften, Hans Sebald Lautensack († 1563): Landschaften in Federzeichnung. — Virgilius Solis (1514—1562): Skizzenbuch mit Federzeichnungen. — Jost Amman (1539—1591) — Christoph Maurer (1558—1614), Entwürfe zu Glasgemälden. — Zeichnungen unbekannter deutscher Meister des XVI. Jahrhunderts. Entwürfe von Glasmalern und Ornamentisten. — Friedrich Brentel (1580—1651); Miniaturen. — Wenzel Hollar (1607—1677). — Balthasar Denner (1685—1747): Bildnisstudien — Johann Elias Ridinger (1698—1767). — Johann Gottlieb Glume (1711—1778). — C. W. E. Dietrich 1712—1774). — Georg Friedrich Schmidt (1712—1775): Bildnisse u. A. — Daniel Chodowiecki (1726—1801), reich vertreten. — Salomon Gessner (1730—1788): Landschaft, Gouache. — Philipp Hackert (1737—1807). — Angelika Kaufmann (1741—1807).

Niederländische Schule. Hugo van der Goes (1482): Entwurf zu einem Altarflügel. — Eine Serie von Zeichnungen unbekannter Meister des XV. Jahrhunderts, darunter ein höchst vollendetes Bildnis eines Mannes im Pelzrock, Silberstiftz. — Eine Silberstiftz. des sog. Amsterdamer Meisters von 1480. — Dirk van Star (arb. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Ältere (Mitte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Jüngere (ca. 1564—1636), Jan Brueghel (1568—1626) und die übrigen Künstler dieser Fa-

Digitized by Google

milie durch eine grofse Menge von Blättern in vorzüglicher Weise vertreten. — Hans Bol (1534—1593): Kleinmalereien auf Pergament in Deckfarben, Landschaften mit figürlichen Szenen. — Hendrik Goltzius (1558—1617); Bildnisse und allegorische Darstellungen. — Jacob de Gheyn (1565 bis ca. 1616). — Abraham Blomaert (1565—ca. 1658): Reichhaltiges Skizzenbuch mit landschaftlichen Aufnahmen. — Pieter Neefs (1570—1651). — Petrus Paulus Rubens (1577—1640) und seine Schule. — Adriaen Brouwer ca. 1605 bis 1638). — David Teniers der Jüngere (1610—1690). — Hendrik van Averkamp (arb. 1610—1640), reichhaltig: „Der Sommer" und „der Winter", Aquarelle. — Adriaan van de Venne (1589—1665). — Jan van Goijen (1596—1556), besonders reichhaltig. — Rembrand van Rijn (1607—1669): eine besonders reichhaltige Serie von Blättern, Bildnis der Frau des Künstlers, Silberstiftzeichnung, „Sitzender Philosoph". Rötelzeichnung. — Die Schüler und Nachahmer Rembrandts, — Aalbert Guijp (1605—1691). — Gerard Ter Borch 1608—1681). — Herman Saft-Leven (1609—1785). — Cornelis Saft-Leven (geb. ca. 1612, † nach 1682). — Adriaan von Ostade (1610—1685). — Das Innere einer Bauernstube u. a. — Antonis Waterloo (ca. 1618—ca. 1662). — Nicolaas Berchem (1620—1683). — Isack van Ostade (1621 bis 1649). — Allart van Everdingen (ca. 1621—1675): sehr reichhaltige Folge von landschaftlichen Skizzen. — Salomon van Ruijsdael († 1670). — Jacob van Ruisdael (ca. 1625—1682). — Cornelius Visscher (arb. 1647—1658): Bildnis eines Knaben. — Jan van der Meer van Delft (geb. 1632, † vor 1696): Halbfigur eines Mädchens; das Innere eines Hofes. — Willem van de Velde (1633—1707). — Adriaan van de Velde (1634—1672). — Jacob de Wit (1675—1754): Genien, Aquarell.

Italienische Schule. Eine Serie von Zeichnungen unbekannter Meister des XV. Jahrhunderts, daneben Blätter des XIV. Jahrhunderts. — Vittore Pisano, gen. Pisanello, gest. ca. 1454. — Antonio del Pollaiulo (1429 bis 1498). — Andrea del Verrocchio (1435—1488). — Luca Signorelli (ca. 1441—1523); Kopf eines Mannes

Digitized by Google

Kohle-Zeichnung. — Sandro Botticelli (1446—1510): Illustrationen zur „Göttlichen Komödie" des Dante. Eine Folge von 84 in höchster Meisterschaft mit Silberstift und Feder auf Pergament entworfener zum Teil sorgfältig ausgeführter Zeichnungen. Jede illustriert je einen Gesang des Gedichts. Auf der Rückseite der Blätter befindet sich der geschriebene Text der G. Komödie. Es ist dies die bedeutendste derartige Bilderserie, die wir aus der Zeit der Kunstblüte der Renaissance kennen. Das ganze ursprünglich in Buchform angelegt, ist jetzt in einzelne Blätter getrennt. — Pietro Vannucci, gen. Perugino (1446—1524). — Domenico Ghirlandaio (1449—1494). — Ercole Roberti Grandi (gest. um 1513). — Filippino Lippi (ca. 1458—1504): Figurenstudien. — Michel Angelo Buonarrotti (1475—1564): Studienblatt zu einer H. Familie. — Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517) — Raffaello Santi (1483—1520): H. Familie und Madonna Federzeichnungen; Studienblatt zur Madonna dell' Impannata. Silberstiftzeichnung. — Nachahmungen nach Raffael und Zeichnungen aus der Schule desselben. — Domenico Campagnola (1482—1559). Domenico Beccafumi (1484—1559). — Gaudencio Ferrari (1484—1559). — Agostino Busti, gen. Bambaja (gest. um 1550): Blätter aus einem Skizzenbuch. — Tiziano Vecellio (1477—1576): Figurenstudie; der wunderbare Fischzug. — Giorgio Barbarella, gen. Giorgione (geb. vor 1477, † 1511. — Francesco Mazzuoli, gen. il Parmegianino (1503/4—1540). — Paolo Caliari gen. Veronese (1528—1588). — Die Carracci. — Taddeo Zucchero (1529—1566). — Federigo Zucchero († 1609). — Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590 bis 1666), reichhaltig. — Giovanni Battista Tiepolo (1693 bis 1770). — Pompeo Batoni (1708—1788). — Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

Französische Schule. Jacques Callot (1592—1635). — Claude Lorrain (1600—1682). — Gaspard Dughet (Poussin) (1613—1675). — Eustache Le Sueur (1617—1655). — Antoine Watteau (1684—1721). — Nicolas Lancret (1690—

Digitized by Google

1743). — François Boucher (1703—1770). — Hubert François Gravelot (1699—1773): Entwürfe zu Vignetten u. a. — Charles A. Vanloo (1705—1765). — Jean Jacques de Boissieu (1736—1810).

Spanische Schule. Bartolomé Estéban Murillo (1617/18—1682): Entwurf zu einer Madonna.

C. Handschriften-Malereien.

An die Sammlungen von Zeichnungen schliefst sich eine umfangreiche Sammlung von Handschriften-Malereien, welche fast alle Epochen und Richtungen dieser Kunstgattung von der Frühzeit des Mittelalters bis zum Beginn des XVI. Jahrh. umfafst. (Für die Benutzung dieser Sammlung bestehen besondere Vorschriften).

Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst wurden die Bücher geschrieben, gewöhnlich auf Pergament, seit dem XVI. Jahrh. auch auf Papier. (Handschriften). Die Handschriften wurden häufig mit Malereien ausgestattet, welche entweder zur Illustration des Textes dienten oder, wie Randleisten und verzierte grofse Anfangsbuchstaben (Initialen), nur ornamentale Bedeutung hatten. Man pflegt diese Malereien „Miniaturen" zu nennen, von „Minium", einem roten Farbstoff, dessen sich die „Miniaturmaler" bedienten.

Die Miniaturmalerei repräsentiert einen wichtigen Zweig der bildenden Kunst, der in gewissen Epochen des Mittelalters und in der Frühzeit der Renaissance in hoher Blüte stand. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst hört das Anfertigen der Bücher durch Abschreiben auf und damit erlischt auch bald nach 1500 die eigentliche Miniaturmalerei.

Aus dem Besitz des Kabinets ist unter zahlreichen anderem hervorzuheben: Evangelistarium XI. Jahrh. mit dem Bildnis Kaiser Heinrichs III. — Breviarien und Psalterien, Leben der h. Lucia XII. Jahrh. — Geschichte der h. Benedicta, reich mit Miniaturen ausgestattet, 1312. — Bibel, geschrieben von „Johannes de Ravenna", zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Prachthandschrift mit aufserordentlich zahlreichen Miniaturen. — „Evangelienharmonie" des Jacobus Gradenigo von Venedig, angefertigt 1399, mit vielen

Digitized by Google

sehr kleinen, sorgfältig ausgeführten Miniaturen. Bibel des Grafen von Toggenburg vom Jahre 1411. — Petrarcas „Triumphe“ und andere Gedichte mit sehr vortrefflichen Randleisten und Darstellungen der sechs Triumphe, Italienisch um 1450. — „Briefe des h. Hieronymus“ mit einer überaus vortrefflichen Miniatur der Veroneser Schule, um 1475. — In Italien im Laufe des XV. Jahrh. gefertigte Handschriften klassischer Autoren mit künstlerischer Ausstattung: „Horaz“, für Ferdinand I. von Neapel geschrieben, etc. — Gasparo Visconti: „Romanzo di due amanti“ mit reizenden Randzeichnungen der Mailänder Schule um 1475. — Gesangbücher für den gleichzeitigen Gebrauch des ganzen Singchores, daher in gröfstem Format, ausgeschmückt mit verzierten Anfangsbuchstaben und Malereien, Italienisch XV. Jahrhundert. — Grofses Missale (Mefsbuch) 1520 für Cardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII. geschrieben mit zahlreichen, sehr vorzüglichen Miniaturen von einem der Mailänder Schule angehörigen Künstler. — Breviarium der Margarete von Simmern, 1482, mit sehr feinen Randzeichnungen. — Eine Anzahl prächtig ausgestatteter Bücher mit figurenreichen Miniaturen der französischen Schule des XIV. und XV. Jahrh. Ritterromane, wie „Alexander von Macedonien“ etc. — Bücher mit zahlreichen Miniaturen der burgundischen Schule des XV. Jahrh. — Andachtsbücher (Breviarien und Horarien) mit Randleisten und Miniaturen zum Teil von hohem Kunstwert geschmückt, der burgundischen und französischen Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehörig, darunter Beispiele der besten Arbeiten dieser Art. — Psalterium des Grafen Karl Wolfgang von Oettingen, 1537, mit Malereien von Hans Schäufelein, etc. etc.

Eine umfangreiche Serie von Miniaturmalereien in Einzelblättern, herausgeschnitten aus Büchern des XI. bis XVI. Jahrh. deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs. — XIV. Jahrh.: Der h. Michael. — XV. Jahrh. Italienisch: Antonio da Monza: Maria und Anna. Schule von Murano: Der h. Georg. — Liberale di Jacomo da Verona (1451 bis nach 1515); Beweinung Christi. — Niederländisch: Schule des Roger van der Weyden: Kreuzabnahme

Digitized by Google

Christi, für Eleonore, Gemahlin Kaiser Friedrichs III. zwischen 1451 und 1467 gefertigt.

D) Die Sammlung von Photographieen

umfafst photographische Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden und hat den Zweck, die Werke der bedeutenden Künstler der grofsen Kunstepochen vom Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts möglichst vollständig zu veranschaulichen. Besonders reichhaltig vertreten sind u. A. die Entwürfe, Studien und ausgeführten Gemälde einiger Hauptmeister, wie Lionardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, Dürer, Rembrandt etc. Die Sammlung ist nach Schulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet.

Vorhanden ist ferner eine Sammlung von Photographieen nach Handschriften-Malereien (Miniaturen) des Mittelalters.

Digitized by Google

Die Bibliothek

der K. Museen befindet sich im Souterain des Alten Museums. Man steigt die kleine Treppe aus dem Heroensaale der Skulpturensammlung (*k* auf dem Plan auf der Innenseite des Umschlags) hinab. Die Thür wird nur auf Klingeln geöffnet.

Die Bibliothek umfafst diejenigen Gebiete der Wissenschaft, welche durch die Museums-Sammlungen bezeichnet werden; sie ist in erster Linie für die amtlichen Arbeiten bei den K. Museen bestimmt. Diejenigen, welche dieselbe für eigene Studien zu benutzen wünschen, haben sich an den Bibliothekar Dr. von Beguelin zu wenden.

Die Gipsformerei

der K. Museen ist zur Zeit vorübergehend in dem Gebäude der ehem. K. Porzellanmanufaktur, Königgrätzerstr. 120, untergebracht. Ein Neubau für dieselbe in Charlottenburg geht seiner Vollendung entgegen. Die Formerei ist bestimmt, Abgüsse der besten Originalwerke aus den K. Museen und wichtiger anderer Bildwerke herzustellen, unter denen die Denkmäler von Olympia, Teile des grofsen Frieses vom Zeusaltare zu Pergamon und zahlreiche Werke der italienischen Renaissance hervorzuheben sind. Eine kleinere Werkstatt derselben befindet sich im Souterain des alten Museums.

Ein vollständiges Verzeichnis der käuflichen Abgüsse, gedruckt 1882, mit 4 neueren Nachträgen bis 1888 (Preis 50 Pf.), wird auf Verlangen übersandt. Bestellungen sind an die Generalverwaltung zu richten.

Digitized by Google

Altertümer von Pergamon. Bd. II: Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros. 144 S. Text mit 49 Abbildungen in 4°. gebunden, und ein Atlas von 50 Tafeln in Royal-Folio. 1885 . . . . . Preis M. 180 —

Dasselbe. Bd. VIII: Die Inschriften v. Pergamon. 1. Teil: Bis zum Ende der Königszeit. XX u. 176 S. in 4° mit zahlreichen Abbildungen. 1890. geb. . . . . „ M. 40 —

Dasselbe. Sonderausgabe. geb. . . . . „ M. 50 —

Mittheilungen aus d. oriental. Samml gn. Fol.

Heft I: Winckler, der Thontafel-Fund v. El Amarna I. Teil. 1889 . . . . „ M. 20 —

Heft II: Dasselbe II. Teil 1. Hälfte. 1890 „ M. 24 —

Heft III: Dasselbe II. Teil 2. Hälfte. 1890 „ M. 26 —

Heft IV: Sassanidische Gemmen.

Heft V: Die Märchen des Papyrus Westcar. Herausg. von Ad. Erman. 1. Teil: Einleitung und Commentar, mit 12 Lichtdrucktafeln. 1890. geh. „ M. 28 —

Heft VI: Dasselbe, 2. Teil: Glossar, Palaeographische Bemerkungen und Feststellung des Textes. 1890. geh. . „ M. 13 —

Original-Mittheilungen aus der ethnolog. Abtheilung. 4 Hefte m. 10 Taf. 4°. 1885,86. „ M. 16 —

Fortsetzung zu letzteren:

Veröffentlichungen aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde. Folio. Bd. I (Heft 1—4). 1889, 90 . . . . . „ M. 12 —

Dasselbe. Sonderausgaben:

Heft 2/3: Pander, Pantheon. 1890 . . „ M. 8 —

Heft 4: Seler, Altmexik. Studien. 1890 „ M. 6 —

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

Digitized by Google

Im Verlage von **W. Spemann** in Berlin erschienen ferner folgende amtliche Kataloge der Königlichen Museen:

Geräthe und Broncen im Alten Museum (kleinere Kunst u. Industrie im Alterthum), von C. Friederichs. 1871 . . Preis M. 8 —

Das König. Münzkabinet. Gesch. u. Uebers. d. Sammlg. n. erklär. Beschreibg. d. auf Schautisch. ausgel. Ausw., von Friedländer und v. Sallet. 2. Auflage mit 11 Taf. 1877, u. Nachtr. von 1882. geb. „ M. 5 —

Das Münzkabinet. Geschichte u. Uebersicht der Sammlung nebst Verzeichnis d. ausgelegten Stücke. Kleine Ausgabe. 1890 „ M. — 50

Beschreibung der antiken Münzen. Band I (von A. v. Sallet) mit 8 Taf. u. 63 Textabbildungen. 1888. geb. . . . „ M. 25 —

Dasselbe. Band II, mit 8 Tafeln und 70 Textabbildungen. 1889. geb. . . . . „ M. 20 —

Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt (Bausteine), von C. Friederichs, neu bearbeitet von P. Wolters. 1885. geh. . . . . „ M. 12 —

Dasselbe geb. . . . . „ M. 13 —

Beschreibung d. Vasensammlung im Kgl. Antiquarium, von A. Furtwängler. 2 Bände mit 7 Tafeln. 1885. geh. . . „ M. 20 —

Dasselbe geb. . . . . „ M. 22 —

Italienische Bildhauer der Renaissance, von W. Bode. Mit 43 Abbildungen. 1887. geh. . . . . „ M. 10.50

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, von W. Bode und H. v. Tschudi. Mit 68 Lichtdrucktafeln und 70 Textillustrationen. 4°. 1888. geh. „ M. 20 —

Dasselbe geb. . . . . „ M. 22 —

Digitized by Google

Führer durch die Ruinen von Pergamon. Mit 2 Plänen und 1 Abbildung. 1887 . Preis M. — 60

Führer durch das Alte und das Neue Museum. Mit 11 Plänen. 1891 . . . „ M. — 50

Führer durch die Sammlungen des Königl. Museums für Völkerkunde. 1890 . „ M. — 50

Führer durch die Sammlung des Königl. Kunstgew.-Mus. Mit 2 Plänen. 1889 „ M. — 50

Führer durch die Ausstellung der Stoffsammlung. des Königl. Kunstgew.-Museums. 1890 . . . . . „ M. — 30

Anleitung zur Benutzung der Bibliothek des Königl. Kunstgew.-Museums. 1889 „ M. — 50

Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kl. Ausg. 1883 „ M. — 50

Verzeichnis der in der Formerei der Königl. Museen **käufl. Gipsabgüsse,** mit 4 Nachträgen. 1882—88 . . . . . „ M. — 50

Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrab. Bildwerke. 1885 „ M. — 20

Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. 1886 . . . . . „ M. — 60

Verzeichnis der vorderasiat. Altertümer und Gipsabgüsse. Mit 1 Karte und 1 autograph. Schrifttafel. 1889 . . . . „ M. — 50

Beschreibung der Pergamen. Bildwerke. 1889 . . . . . „ M. — 20

Verzeichnis der antiken Skulpturen mit Ausschluss d. Pergamen. Fundstücke. 1885 „ M. 1 —

Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen **Gemälde.** 1886 . . . . „ M. 4 —

Beschreibung der Wandgemälde in der ägyptischen Abteilung. Mit 1 Plan. 1886 „ M. — 30

Die Wandgemälde in der Abteilung der ägypt. Altertümer. 37 Taf. (alt) in qu.-Fol. nebst Erklärung von R. Lepsius. 1882 „ M. 6 —

Verzeichnis der Gemälde. (Im Druck.) „ M. 1 —

Dasselbe m. Lichtdrucktafeln. geb. „ „ „ M. 12 —

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

Digitized by Google

Digitized by Google

AUG 16 1934